Untersuchun... zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz

Konrad Escher





Dei
Sub Numine
Viget



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
71. HEFT.

UNTERSUCHUNGEN ZUR GESCHICHTE

DER

WAND- UND DECKENMALEREI

IN DER SCHWEIZ

VOM IX. BIS ZUM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

KONRAD ESCHER 1882 –

MIT 11 TAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906





SEINEN ELTERN

IN DANKBARKEIT

DER VERFASSER

VORWORT.

Vorliegende Abhandlung verdankt ihre Entstehung der Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Professor Rahns, dem an dieser Stelle für seine stetige nachdrückliche Anteilnahme und Förderung der Verfasser seinen wärmsten Dank ausspricht. Die Arbeit verfolgt den Zweck, durch übersichtliche Zusammenstellung und Sonderung alles bisher bekannten Materials von Schweizerischen Wand- und Deckengemälden aus dem Mittelalter die solide Grundlage für weitere Forschungen zu schaffen. Seit dem Erscheinen von Rahns Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz vermehrte sich die Zahl der Denkmäler derart, daß eine übersichtliche Darstellung dringend notwendig erschien, da alle Aufzeichnungen größtenteils in den Jahrgängen des Anzeigers für schweizerische Altertumskunde und der Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich zerstreut waren. Die weitere Forschung wird den Zusammenhang der schweizerischen Wandgemälde-Gruppen mit der Kunst des Auslandes klarzulegen haben.

Die Statistik verfolgt den Zweck, unabhängig von den Anmerkungen meist auch die im Text berührten Denkmäler samt der einschlägigen Literatur sowie den etwaigen Reproduktionen zusammenzustellen; die Verweise in den Anmerkungen beziehen sich auf den Gegenstand, nicht das Denkmal und haben den Nachweis zu erbringen, wenn Verfasser die Resultate anderer Forscher übernommen hat. Die Illustrationen wurden fast durchweg nach Originalpausen des Verfassers hergestellt.

Allen denen, welche der Arbeit durch Rat und Tat ihre freundliche Förderung angedeihen ließen, sei nochmals der wärmste Dank dafür ausgesprochen, so insbesondere den Herren Professoren J. Zemp in Zürich, P. Ganz und E. Stückelberg in Basel, G. Dehio in Straßburg, C. Frey und A. Haseloff in Berlin, F. Vetter in Bern, den Herren Dr. A. Naef in Lausanne, Dr. R. Wegeli in Zürich, M. van Berchem in Genf, E. Bodmer auf Schloß Kyburg, Cav. Tzikos auf Isola di San Pancrazio bei Brissago, G. Simona in Locarno, E. Pometta in Bellinzona. Ebenso sei dankend die freundliche Unterstützung seitens der Stadt- und Landesmuseumsbibliothek in Zürich, der Universitätsbibliotheken von Basel und Straßburg, des Staatsarchivs von Basel erwähnt, sowie auch die Bereitwilligkeit, mit der man dem Verfasser an kleineren Orten, Muttenz, Oberwinterthur, Triboldingen, Dättlikon, Kappel, Zell, Bonaduz, Disentis, Rhäzüns, Ascona, Prugiasco, Arbedo, Campione, Monte Carasso, Carona, Melano, Riva San Vitale, Mezzovico, Palagnedra, Morcote, Rovio, in Sitten, Assens, Freiburg, Romainmôtier, Champvent, Pieterlen, Attinghausen begegnete.

INHALTSVERZEICHNIS.

EINLEITUNG.

Die Schicksale der mittelalterlichen Monumentalmalerei.

Die vollständige Statistik aller noch erhaltenen Wand- und Deckenmalereien des Mittelalters zusammen mit den urkundlichen Nachrichten von solchen würde die Zahl dessen, was vor der Reformation vorhanden war, noch längst nicht erreichen. Die seit einer Reihe von Jahren auf diesem Gebiet gemachten Entdeckungen lassen mit Bestimmtheit annehmen, daß selbst das bescheidene Dorfkirchlein des malerischen Schmuckes nicht entbehren wollte. Aber sie belehren uns auch darüber, daß manches Denkmal der Malerei schon im Mittelalter neuen Werken, die dem Zeitgeschmack mehr entsprachen, weichen mußte. So deckte an den Hochwänden der Klosterkirche von Münster im bündnerischen Münstertal ein Zyklus des 14. Jahrhunderts einen solchen aus dem Anfang des 9.[1] zu; im Kirchlein zu Dättlikon war zu drei übereinander gemalten Bilderfolgen noch eine vierte geplant. Die Wandmalereien, so ausgedehnt sie auch sein mochten, wurden nicht als etwas Bleibendes erachtet; ohne Kartons entwarfen die Maler ihre Schildereien, und die eingehendere Prüfung ergibt, daß die wenigsten mit Fleiß und Sorgfalt durchgeführt, sondern nur à jour gearbeitet sind.[2]

Der Anfang des 16. Jahrhunderts war noch sehr produktiv; aber da kam die Reformation mit ihrem nüchternen Geist, und all die bunte Farbenpracht fiel unter den Werkzeugen der Bilderstürmer oder verschwand im günstigsten Fall unter der Tünche, die dann freilich manches mittelalterliche Denkmal gerettet hat.

Wo die Reformation nicht durchdrang, blieb diesen Zeugen der Vergangenheit noch eine Gnadenfrist vergönnt, bis die katholische Gegenreformation durch den Barockstil noch radikaler auskehrte. Die Altertumsforschung im 19. Jahrhundert lehrte sie erst wieder schätzen und würdigen. An Feinden fehlte es allerdings auch nicht; in der Kirche von Oberwinterthur mußte ein Christophorusbild übertüncht werden, weil es «heidnisch» sei, und das Verfahren gegen das Translationbild im Fraumünster in Zürich ist bekannt; ob schließlich die Figur der Maria Magdalena in der Krypta von Beromünster wegen ihrer Nacktheit ihre Zerstörung verschuldete, bleibe dahingestellt.

ERSTER HAUPTABSCHNITT.

Die Wand- und Deckenmalerei unter kulturgeschichtlichem und inhaltlichem Gesichtspunkt.

I.

Soweit die Forschung bis jetzt gedrungen ist, reichen die erhaltenen Denkmäler bis an den Anfang des 9. Jahrhunderts zurück, und ergänzend kommen u. a. die zahlreichen Nachrichten aus St. Gallens Chroniken hinzu, welche ein anschauliches Bild davon übermitteln, wie sehr sich die karolingische Kunst die Pflege auch der Wandmalerei angelegen sein ließ. Die Kultur, welche Karl dem Großen ihren Ursprung verdankt, rief auch im genannten Stifte eine eminente Blüte von Wissenschaft und Kunst ins Leben, die sich zunächst in der Elfenbeinplastik und Buchmalerei bald aber im Wetteifer mit andern Klöstern und mit Residenzkirchen in der Wandmalerei zeigte:[3] damals erhielt, wie der Chronist Ratpert berichtete, das neu erbaute Münster des hl. Gallus seinen Wandgemäldeschmuck. Zur Zeit Grimolds wurde der Chor ausgemalt:[4] als Hartmuot, bisher Stellvertreter Grimolds, selbst zur Abtswürde gelangte, setzte er den Zyklus neutestamentlicher Darstellungen an den Wänden des Schiffes fort;[5] in den Malereien von Münster im bündnerischen Münstertal sowie den 1883 entdeckten Wandgemälden im Schiff der St. Georgskirche von Reichenau-Oberzell haben wir den monumentalen Beleg für die Ausmalung früh-

mittelalterlicher Kirchen. Zur Ausschmückung seiner Pfalzkapelle oder Aula mit allegorischen Darstellungen [6] ließ Grimold die Maler von Reichenau herüberkommen, [7] woraus wir schließen dürfen, daß die Klosterschule auf der Insel schon in der karolingischen Periode hohen künstlerischen Ansprüchen zu genügen vermochte, und daß zwischen den Bodenseeklöstern rege Beziehungen bestanden. Und schließlich gibt uns das Lobgedicht Ratperts auf die Ausstattung der alten Fraumünsterkirche in Zürich einen noch deutlicheren Begriff über die malerische Pracht einer karolingischen Basilika. [8]

Im 10. Jahrhundert war dem Stift St. Gallen eine zweite kulturelle Blüteperiode beschieden, über deren künstlerische Tätigkeit auf monumentalem Gebiet der Chronist Ekkehard IV. berichtet. [9] Nach dem Klosterbrande von 937 entstanden im Münster Deckengemälde von der Hand Notkers [10] des Arztes und Chuniberts [11] und gleichzeitig solche in der Othmarskirche. Die umfassendste malerische Tätigkeit, welche zeitlich mit derjenigen Witigowos auf Reichenau und in Petershausen zusammenfällt, setzt mit der Regierung Ymmos (976—984) ein. Er ließ in der Klosterkirche des hl. Gallus malen, wie Ekkehards II. Inschrift am Triumphbogen bezeugte, [12] ebenso in der Othmarskirche, nämlich am Triumphbogen und in der Krypta, [13] und unter seinem Nachfolger Ulrich (984—999) entstand der Schmuck der hl. Grabkapelle. [14]

Zu Anfang des 11. Jahrhunderts plante Abt Purchart einen großen Zyklus, der die Legende des hl. Gallus darstellte und wozu ihm Ekkehard IV. die Verse dichtete, ob das Programm zur Ausführung kam, ist zweifelhaft; wie Kraus annimmt, mochte er für den Kreuzgang geplant gewesen sein. [15] Die Hauptursache für die enorme Verbreitung, welche die Wandmalerei auch hier zu Lande im hohen Mittelalter fand, liegt zunächst im Baueifer, der sich überall während der romanischen Periode geltend machte; denn nirgends konnte sich die Malerei besser ausdehnen als auf den großen Wandflächen mit wuchtigen Gliedern der romanischen Kirchen. Wie in karolingischer Zeit wurden auch jetzt Apsis, Chorwände, Schiffmauern, Stützen, Decke, Portale und oft auch andere Teile des Aeußeren mit Farbenschmuck versehen. Anderseits kam, besonders in der

frühern Periode, die Malerei der Architektur damit zu Hilfe, daß sie durch rhythmische Verteilung von Bild und Dekoration architektonische Funktionen aussprach, welche die noch primitive Struktur allein nicht auszudrücken vermochte, ein Umstand, der vorzugsweise für Basiliken zutrifft.[16] In einschiffigen Anlagen, wo Struktur überhaupt fehlt, vermochte sich die Malerei selbständiger zu entfalten. Wie große Teppiche erstreckten sich ihre Bilder auf die großen Flächen. Eine zweite Ursache für die Verbreitung der Wandmalerei lag im Typus der Architektur, den die Alpengegenden das ganze Mittelalter hindurch beibehielten, nämlich der primitiven Einfachheit[17]: als die Gotik schon längst ihren Einzug gehalten hatte und da und dort in reicheren Städten Kirchen in ihrem Geist entstanden waren, hielten die viel zahlreicheren Landkirchen am primitiven Saaltypus mit der flachen Decke fest; der gotische Stil wurde fast nie konsequent durchgeführt. Die gemalten Decken von Zillis und des Doms zu Konstanz dürften daher einst nicht die einzigen Vertreter dieses Typus gewesen sein.

Die Einführung der Gewölbe hatte eine stärkere Disponierung des Aufbaus und vorab der Decke zur Folge; statt einer einheitlichen Fläche, welche der Maler nach Belieben teilen konnte, fand er jetzt kleinere, architektonisch fest eingerahmte Felder, am Gewölbe dreieckige Kappen, welche selten mehr erzählende Darstellungen, häufiger repräsentative Gestalten zeigen, während Schildbogen, Gurten, Rippen ihrer aktiven Funktion gemäß durch kräftige dekorative Muster hervorgehoben sein wollten.

Es ist einleuchtend, daß ein ausgebildeter gotischer Kirchenbau für Gemäldezyklen keinen Platz hatte, daß sie sich aber desto ausgiebiger der Dekoration bediente, allerdings nur als eines leuchtenden Farbenkleides, dessen Muster der Funktion der einzelnen Glieder genau entsprechen mußte (s. u.). Und hätte auch eine konsequente Durchführung des gotischen Stils im Kirchenbau unseres Landes der Wandmalerei dauernd diese untergeordnete Stellung zugewiesen, so boten doch immer, ganz abgesehen von der Profanarchitektur, Kreuzgänge, Refektorien, Kapitelsäle, Kapellen die willkommenen Wandflächen dar.

Ueber den Zweck der christlichen Monumentalmalerei belehrt das Wort Gregors des Großen, daß man aus den Bildern

lernen soll, was anzubeten sei, indem die Malerei den Unwissenden die Stelle der Bücher ersetzen müsse.[18] Aus diesem Grunde übernahm das Mittelalter die Bilderschrift vom christlichen Altertum und wies Karl der Große seine Sendboten an, auf den Zustand der Malereien in den Kirchen zu achten.[19] Die Heilslehre, welche der Prediger in Worten entwickelte, sah der Laie in verständlichen Zügen vor Augen. Gleich beim Eintritt ins Gotteshaus sollte ihm die Weihe des Ortes verständlich werden, wenn er über dem Altar die Kolossalgestalt des Herrn vor farbigem Grunde erblickte, und die schreckhafte Darstellung des jüngsten Gerichts ermahnte ihn beim Verlassen der Kirche zur Buße.

Eine Gattung für sich stellen die sehr zahlreichen religiösen Einzelbilder erzählenden oder rein repräsentativen Inhaltes dar; sie sind Votiv- oder Gedächtnisbilder, und als solche Stiftungen von Privaten, die sich gelegentlich selbst auf dem Bild darstellen oder inschriftlich nennen. So ist die bunt zusammengeflickte Bilderausstattung der Hohenklingenkapelle in St. Georg zu Stein am Rhein oder von San Carlo ob Prugiasco und der Kollegiatskirche von Ascona zu erklären.[20]

Außer denjenigen Quellen mittelalterlicher Kunstübung, welche Kraus[21] aufführt und denen, die an ihrem Orte genannt werden sollen, sei im Hinblick auf die frühmittelalterliche Kunst besonders auf die Perikopen und tituli hingewiesen.[22] Die ersteren bildeten seit dem 5. Jahrhundert die Grundlage für die Auswahl der darzustellenden biblischen Szenen, welche vorzugsweise aus dem Leben Christi gewählt waren und weit mehr seine Wunder als sein Leiden betonten. Wenn nun in der karolingischen Periode[23] und später noch für kleinere Kirchen innerhalb der Perikopen wieder eine Auswahl getroffen werden mußte, so bildete dabei nach Kraus die auf Veranlassung Karls des Großen entstandene Musterpredigt die Richtschnur. Was wir von der ältesten Monumentalmalerei des Nordens wissen, ist durch die tituli[24] übermittelt, metrische Inschriften, welche als Programm für den auszuführenden Zyklus gedichtet und, wenn dieser fertig war, unter die Bilder gesetzt wurden. So sind die versus de evangelio ad picturam aufzufassen, durch welche wir über den Inhalt des Zyklus in der Klosterkirche von St. Gallen

unterrichtet sind,[25] und erhalten haben sich solche bei den Wandgemälden von Reichenau-Oberzell.[26] Seit dem 11. Jahrhundert verschwinden die tituli; nach dem Absterben der karolingisch-ottonischen Kultur geriet das Erbe der Antike mehr und mehr in Vergessenheit.

Unter den Darstellungen behaupten natürlich die des neuen Testaments[27] den ersten Platz. Die Ikonographie der einzelnen Erzählungen wird das Verhältnis der mittelalterlichen Typen zu den ältern Vorbildern und die Entwicklung bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts klarzulegen suchen.

Verkündigung an Maria. Der titulus von St. Gallen[28] erwähnt nur, daß Maria vom Engel die Verheißung erhält. In Zillis empfängt ihn die hl. Jungfrau in ihrem Gemach; sie hört mit Spinnen auf und erhebt sich, während die Dienerin mit ihrer Hilfeleistung fortfährt. Diese Auffassung geht auf das apokryphe Evangelium des Jakobus zurück,[29] und läßt sich mit Weglassung der Dienerin an ravennatischen Denkmälern, der Maximianskathedra (Garr. VI, 417[1]) und einem Sarkophag (Garr. V. 344[3]) nachweisen. Das spätere Mittelalter, das diesen Vorgang ungemein oft, abgelöst vom biblischen Zusammenhang, als Einzelbild an Wänden (St. Jakob an der Birs), Triumphbögen (Casti), Lettnern (Dominikanerkirche zu Bern) darstellte, behielt konsequent die Fassung bei, daß Gabriel die hl. Jungfrau in Andacht trifft; beide knieten im jetzt zerstörten Bild an der Fassade von St. Biagio bei Bellizona. In der Thuner-Vorhalle sitzt Maria mit gefalteten Händen in einem Gehäuse, und auf sie zu schwebt vom segnenden Gott-Vater aus der Embryo Christi. Meist kniet Maria am Betpult und wendet sich beim Gruß des Engels um. (Valeriakirche ob Sitten: Lettner.) An der Südwand des Kirchenchors von Büren ist die Verkündigung zu beiden Seiten des Fensters komponiert zur Rechten sitzt die Madonna auf einer breiten Bank mit Lehne; auf diese hat eine Gestalt (Joseph?) Arm und Kopf aufgestützt. Nirgends darf das Gefäß mit den symbolischen Lilien fehlen. In romanischer Zeit in Idealtracht, trägt Gabriel später das Diakonengewand der Erzengel[30] und führt dabei den Lilienstab.[31]

Die Weisung des Engels an Joseph, Maria nicht zu verlassen, erwähnt nur ein St. Galler-Titel.

Auch die Heimsuchung ist selten. Der Maler von St. Georg bei Bonaduz läßt durch eine fensterartige Oeffnung auf der Brust jeder der zwei Frauen den puppenartigen Embryo sehen; dieselbe Auffassung zeigt ein zu Büchels Zeit noch vorhandenes Wandgemälde in der Basler-Münsterkrypta und die betreffende Darstellung in Töss.[31a]

Zur Weihnachtsszene gibt der Titel die Geburt Christi im Stall und die Verkündigung an die Hirten. Auf byzantinischem Vorbild dürfte der Typus von Zillis beruhen: fest in Windeln gebunden liegt das Kind in der kistenartigen Krippe, dahinter die Köpfe von Ochs und Esel. (Vergl. Garrucci 280[2], [3]; 382[2].) Das Motiv des Hirten, der sich mit übereinandergeschlagenen Beinen auf seinen Stock stützt, führt Leitschuh ebenfalls auf byzantinische Vorbilder zurück.[32] Die gotische Periode ließ Joseph und Maria nie weg; im 14. Jahrhundert erscheint diese noch meist als Wöchnerin (Kirchbühl; St. Georg bei Bonaduz; Oberwinterthur), später kniet sie auf der Erde und betet das Kindlein an. (Saanen; Muttenz; Chiggiogna.) Mit Joseph wissen die Künstler nichts anzufangen. Im günstigsten Fall darf er mit einer Kerze leuchten. (Muttenz; Töss.) Zu einer reizenden Genreszene ist der Vorgang im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Fribourg ausgestaltet; das alte byzantinische Motiv des Bades ist hier gegenüber der Darstellung von St. Georg bei Bonaduz künstlerischer behandelt. Neben der Wöchnerin hält eine Frau das nackte Kind auf dem Schoß, bis eine andere mit der Bereitung des Bades fertig ist. Anbetende Hirten sind herzugetreten, während sich Joseph dem süßen Schlaf hingibt, und ähnlich eingehend war die Szene wohl in Sta. Maria in Selva bei Locarno geschildert, wo hinter dem Lager Marias der Kopf der hl. Anna sichtbar ist.

Die Beschneidung ließ sich mit Sicherheit nur in Oberwinterthur, Ammerswyl, Burg und Bonaduz nachweisen.

Die Darstellung, zuerst in St. Gallen, erscheint in Zillis auf zwei Felder verteilt: die Eltern mit den Opfertauben und Maria, welche dem greisen Simeon den Knaben überreicht; ganz ähnlich in Bonaduz. In St. Maria in Selva spielt sich der Vorgang unter Assistenz mehrerer Personen in einer pavillonartigen Halle ab, die im Stil der oberitalienischen Renaissance

ausgeschmückt ist; über dem Haupte Simeons enthält ein breites Schriftband die betreffenden Worte. (Luk. 2, 29 f.)

Die Anbetung der drei Könige erfreute sich im ganzen Mittelalter starker Verbreitung. Im Gegensatz zur altchristlichen Auffassung[33] erscheinen die Weisen jetzt als Könige und seit dem 14. Jahrhundert in drei verschiedenen Lebensaltern. Mit großer Ausführlichkeit setzt der Zyklus von Zillis ein, indem die Könige zuerst zu Herodes reiten; während sie dann dem Christkind stehend, d. h. mit stark gebogenen Knieen, ihre Gaben, alle in gleichmäßiger Haltung, überreichen, warten hinten die ledigen Rosse. Seit dem 13. Jahrhundert kniet regelmäßig der vorderste und zugleich älteste der Könige, während er die Krone abgelegt oder an den Arm gestreift hat.[34] Die erste Andeutung des Mohres beim 3. König findet sich in Burg bei Stein am Ende des 14. Jahrhunderts, ohne daß dieser Typus in der Folge konsequent durchgeführt worden wäre. Mit Gefolge erscheinen die Könige seit Anfang des 15. Jahrhunderts (Müstail) und die erste Kavalkade, sogar mit Kamelen, zeigt die Darstellung in der Vorhalle von Thun, aber förmlich geschwelgt in Reiterzügen haben nach italienischem Vorbild die Meister, welche diese Szene in Sta. Agatha bei Disentis und in St. Eusebius bei Brigels malten. Für die meisten Einzelbilder aber erhielt sich der einfachere Typus. Joseph kümmert sich in der Regel sehr wenig um den hohen Besuch (Kyburg), oder er wird im günstigsten Falle selbst mit einer Gabe abgefunden. (Mesocco.) Ueberhaupt liebten es die südlichen Maler, Joseph mit einer gewissen Ironie darzustellen; in Brigels und Disentis sitzt er, sich wärmend, am Kaminfeuer und empfindet den Besuch der Könige als unerwünschte Störung; im Gemälde der Friedhofkapelle von Semione ist er damit beschäftigt, die Windeln zu trocknen. — Der Stern fehlt noch in Zillis, erscheint aber im 14. Jahrhundert, wo der zweite der Könige den dritten auf ihn aufmerksam macht (Marienkapelle beim Großmünster in Zürich; St. Niklausen); gelegentlich, d. h. um die Jahrhundertwende, hält ein Engel den Stern (Basel, Münsterkrypta; Bonaduz; Neukirch; Müstail), und in Brigels und Disentis erscheint dieser rosettenartig im Giebel des Stalles.

Der Befehl des Engels an die Könige und ihre

Rückkehr zeigen die St. Galler-tituli und die Decke von Zillis, letztere auch den Traum Josephs und in zwei Bildern die Flucht nach Aegypten, welche der St. Gallen-titulus verbunden mit dem apokryphen Götzenwunder aufführt.[35] In Zillis eilt im hinteren Feld Joseph mit den Siebensachen weiter, im vordern folgt, auf dem Esel reitend und das Kind sitzend auf dem Schoß haltend Maria en face. Ein Palmbaum beugt nach der apokryphen Erzählung[36] seine Zweige nieder, so daß Maria von den Früchten pflücken kann. Im 14. Jahrhundert wird die Szene dadurch etwas inniger gestaltet, daß sich Joseph, der den Esel führt, nach den Seinen umsieht, daß Maria anders zu sitzen kommt und mit mütterlicher Fürsorge das Kind an sich drückt. (Basel, Münsterkrypta; Bonaduz.) Das Motiv mit dem Palmbaum übernahm der Maler des Zyklus im ehemaligen Kreuzgang von Töss wohl dem Stiche Schongauers. (B. 7.)

Den Kindermord, den die Tituli erwähnen, schildert die Zilliser Decke in fünf Szenen, nämlich wie Herodes den Befehl erteilt, wie er mittelst Enthauptung ausgeführt wird, wie die Mütter ihre Kinder zu bergen suchen und dann in stummer Trauer mit den Leichen im Schoße dasitzen. Alle späteren Darstellungen vereinigen diese Momente auf einem Bilde. (Bonaduz; Oberstammheim; Ammerswyl.)

Den Befehl des Engels an die hl. Familie, zurückzukehren, enthält auf zwei Felder verteilt, einzig die Decke von Zillis. Auf dem anstoßenden Feld liegt vor einem Hause ein Mann auf einem Lager ausgestreckt, einer derer, «die dem Kind nach dem Leben gestellt haben.»[37]

Die erste bildliche Darstellung des 12jährigen Jesus im Tempel zeigt Zillis;[38] der Knabe steht unter einer Anzahl nicht näher als Schriftgelehrter charakterisierter Männer; im Felde nebenan erscheinen die Eltern. In Bonaduz sitzt er lehrend unter den Gelehrten und Schülern, in Burg schreitet er, die Schiefertafel an der Hand die Stufen zur Tempelschule hinan, in Bonaduz wird er von der Mutter mit der Palme in der Hand empfangen.

Aus der apokryphen Jugendzeit gibt nur Zillis einen Vorgang, wie nämlich Jesus die tönernen Vögel belebte.[39]

Die Taufe im Jordan geht auf altchristliche und byzan-

tinische Vorbilder zurück. Christus steht nackend[40] in der Mitte im Wasser, zur Linken Johannes, rechts einer der zwei Engel mit dem Gewand. (Zillis; in Oberstammheim die Stellung vertauscht.) Das frühe und hohe Mittelalter kennt nur den Typus der immersio; erst in spätgotischer Periode taucht ganz vereinzelt die schon in den Baptisterien von Ravenna verwandte infusio auf. (Tufertswyl.) Der Jordan, in Zillis eine horizontale gewellte Fläche, steigt in Oberstammheim als Wellenberg mit Fischen bis zu den Lenden Christi empor. (So auch auf einem romanischen Sandsteinrelief in Münster, Graubünden.) Die Erscheinung der Taube und Gott-Vaters gibt das Taufbild von Bonaduz.

Die Versuchung[41] führt der Maler von Zillis in vier Szenen vor: dreimal tritt der Teufel als zottige schwarze Gestalt mit Flügeln, Hörnern, Schwanz und Klauen aber menschlichem Gesicht vor Christum hin, auf dem vierten Feld erscheinen zwei dienende Engel. Die Welt erscheint symbolisch als Kreis mit allerlei Zeichen. In Oberstammheim, und in Bonaduz ist der Vorgang auf drei resp. eine Szene reduziert.

Das Wirken Christi: Während die karolingische Kunst, genau der altchristlichen folgend, fast ausschließlich die von dieser ikonographisch schon festgesetzten Wunderdarstellungen vorführt — St. Gallen zählt unter 40 neutestamentlichen Szenen allein deren 13, Reichenau-Oberzell zeigt ausschließlich Wunder, und für die Sylvesterkapelle von Goldbach nahm Wingenroth[42] deren 14 an — treten im 14. Jahrhundert die Wunder gegenüber der Passion ganz zurück; im Zyklus von Töss fanden sich unter 32 neutestamentlichen Szenen nur vier Schilderungen von Wundertaten.

Mit St. Gallen, Oberzell und Goldbach hat Zillis nur die Teufelaustreibung von Gerasa und die Auferweckung des Lazarus gemeinsam und stimmt in den Hauptzügen mit jenen überein, nur daß sich in Oberzell Lazarus scheinbar aus dem Boden, hier aus einer Kiste erhebt. In Oberzell liegt nämlich die viereckige Oeffnung des Sarkophags à niveau mit dem Boden.

Mit St. Gallen teilt Zillis außerdem die Hochzeit von Kana, die Heilung des Gichtbrüchigen, des Mannes mit der verdorrten Hand und des sidonischen Weibes; neu ist hier die Heilung des

Lahmen am Teich Bethesda wo der Engel mit dem Zeigefinger das Wasser des kreisförmigen Teichs berührt. Als einziges Wunder erscheint in Bonaduz die Auferstehung des Lazarus nach dem älteren Typus, während er in Töss wirklich aus einer Felsenhöhle hervorkommt. Töss hat mit St. Gallen außerdem gemeinsam die wunderbare Speisung und Blindenheilung, der karolingische Zyklus allein von allen auf unserm Boden das Wandeln Christi auf dem Meer und den wunderbaren Fischfang. Auch hinsichtlich der übrigen Taten Christi macht sich der oben genannte Umschwung geltend. Johannes der Täufer, der auf Christum weist, teilt St. Gallen mit Zillis, ebenso das Gespräch mit der Samariterin, was dann erst in Töss wieder auftaucht. St. Gallen und Töss gemeinsam ist die Szene mit der Ehebrecherin; dem karolingischen Zyklus allein gehört die Berufung der Jünger und die Kindersegnung sowie die Verfluchung des Feigenbaums und die Gleichnisse an. Eine Szene in Töss deutet Rahn auf das Gespräch mit den Söhnen Zebedäi und ihrer Mutter.

Die selten dargestellte Verklärung ist in Zillis so aufgefaßt, daß sich Christus in keiner Weise von seinen Vorläufern unterscheidet; in Töss steht er in weißem Gewande und in einer Gloriole auf dem Berg, und in Wolken erscheinen die Halbfiguren von Moses und Elias.

Die Salbung Jesu durch Maria Magdalena zeigen nur St. Gallen und Bonaduz.

Mit dem Einzug in Jerusalem beginnt die Passionsgeschichte. Ihr wandte man sich wieder zu, nachdem die karolingische Kunst im Gegensatz zur christlich antiken in Monumentalkompositionen fast nur die vorbereitenden Vorgänge betont, das Leiden selbst aber unterdrückt hatte, ausgenommen die Kreuzigung, welche als einzige Passionsdarstellung zahlreichen karolingischen Zyklen eigen ist. [13] Der Einzug in Jerusalem, auf dessen Verbildlichung die am Palmsonntag abgehaltenen liturgischen Umzüge befruchtend einwirken mochten, [14] entwickelt sich stets von links nach rechts. Im Interesse einer anschaulichen Schilderung gibt der Maler von Zillis außer dem reitenden und segnenden Heilande Männer, welche Zweige brechen; einer ist dazu auf den Baum geklettert, ein anderer breitet den Rock aus

und zwei Leviten kommen dem Herrn Weihrauch spendend entgegen. In Bonaduz kommen die Jünger, eine größere Volksmenge und die Andeutung der Stadt hinzu. (Aehnlich in St. Niklausen; Burg.) In der Rechten hält Christus den Palmzweig (ebenso in Oberwinterthur; Burg; Dättlikon), in St. Niklausen einen Kreuzstab. Auf dem Baum steht beidemal Zachäus.

Die sehr seltene Darstellung der Tempelreinigung zeigen nur St. Gallen und Oberstammheim.

Das Abendmahl findet sich oft auch außerhalb des biblischen Zusammenhangs, vorab im Tessin. (Ditto; Arbedo; Curogna; Monte Carasso.) Gewählt ist meist (außer in Dättlikon) der Hauptmoment, wo Christus durch Ueberreichung des Bissens den Verräter kennzeichnet, während sich Johannes meist schlafend an die Seite des Herrn oder über den Tisch hinlegt. Abweichend von der geläufigen Komposition setzt der Maler von Zillis den Verräter an die Seite Christi, d. h. neben Johannes, während er sonst als greuliche Mißgestalt auf der entgegengesetzten Seite des Tisches kauert. Von einer dramatischen Ausgestaltung ist nach den karolingischen Typen und vor Lionardo da Vinci nicht mehr die Rede. Symmetrisch sitzen die Jünger an der stets rechteckigen länglichen Tafel, als einziges Zeichen der Teilnahme die Hand erhebend, sonst aber essend und trinkend. Den tessinischen Darstellungen verleiht die ungemein detaillierte kulturgeschichtlich interessante Tafelausrüstung genrehaften Reiz. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts werden die Jünger auch an die Schmalseiten komponiert (Basel, St. Ulrich) oder sogar rings um den länglichen Tisch gesetzt. (Töss.)

Die einzige nachweisbare Darstellung der Fußwaschung, in St. Georg bei Bonaduz, vereinigt synchronistisch die Handlung Christi und das Wasserholen.

Beim Gebet am Oelberg kniet Christus abgetrennt von den schlafenden Jüngern, deren Zahl zwischen drei und fünf (Zillis) schwankt. Ueber dem Felsen mit dem Leidenskelch schwebt der Engel (Sent; St. Peter in Basel) oder es erscheint die Hand Gottes mit Kreuznimbus. (Nußbaumen, Waltalingen.) Zu Ende des 15. Jahrhunderts wird die Komposition dahin erweitert, daß der Verräter mit der Rotte durchs Gartentor hereintritt. (Bild aus St. Michael in Zug im Landesmuseum in Zürich.)

Die Gefangennahme ist verbunden mit dem Verrat des Judas und der Verwundung des Malchus. Die in Zillis auf vier Felder verzettelten Episoden vereinigen sich im 14. Jahrhundert auf einem Bilde mit der Heilung des Malchus.

Judas, das Verrätergeld zurückbringend, erscheint allein in Zillis.

Von den Verhören vor Kaiaphas, Herodes und Pilatus, mit welch letzterem die Handwaschung verbunden ist, findet sich dieses am häufigsten; auch Herodes kommt im 14. Jahrhundert vor, Kaiaphas ließ sich mit Sicherheit bloß an zwei Zyklen des 16. Jahrhunderts nachweisen. (Muttenz; Basel St. Ulrich; in Sent ist zweifelhaft, ob Kaiaphas oder Pilatus gemeint sei.) Im 14. Jahrhundert spielten die eigentlichen Marter, Geisselung und Dornenkrönung (Kirchbühl) die Hauptrolle, während gewöhnlich nur ein Verhör vorkam. Zillis enthält statt der Geißelung die Verspottung. und die Dornenkrönung wird ohne die später üblichen Stangen vollzogen. Erst im 16. Jahrhundert tritt der Ecce homo auf. (Töss; Muttenz.)

Die Kreuztragung, deren früheste Denkmäler uns erst aus dem 14. Jahrhundert überliefert sind, erweitert sich in der Folge zu einer ausführlichen Komposition (Mesocco). Dem Herrn, der das Kreuz schleppt, hilft entweder Maria oder der Scherge (Oberstammheim) oder Simon von Kyrene (Kyburg), oder er wird vom Büttel mit Schlägen angetrieben (Oberwinterthur) oder am Strick fortgeschleppt (Palagnedra). In Mesocco tritt wohl zum erstenmal die hl. Veronika auf. Die Verhöhnung Marias durch die Büttel zeigt Töss.

Die Entkleidung, bei der es nicht ohne Peinigung abläuft, treffen wir in Oberstammheim, Bonaduz und Töss, und die Annagelung und Aufrichtung außerdem in Triboldingen.

Kein Thema beschäftigte die christliche Kunst so intensiv wie das der Kreuzigung, d. h. des gekreuzigten Christus. [45] In Gebrauch war es schon seit dem 5. Jahrhundert, während man sich bis anhin mit Symbolen begnügt hatte. [45] Solche tauchen selbst im hohen Mittelalter noch da und dort auf, wie z. B. in der Hohenklingenkapelle zu Stein am Rhein. (Anf. 15. Jahrhundert), wo das leere Kreuz, bei dem Maria und Johannes trauernd stehen, mit verstärkten Armen endigt.

Die einzige Darstellung des romanischen Kruzifixes gibt die Kirche von Torello. Wie es seit dem 6. Jahrhundert üblich ist, stehen Maria und Johannes links bezw. rechts vom Kreuze. Christus hängt nicht mehr ganz straff, wie im 1. Jahrtausend, sondern kraft der eigenen Schwere sinkt der Körper leicht abwärts, die Arme sind etwas gebogen, das Haupt geneigt. Die Züge scheinen die eines bejahrten Mannes zu sein. Königs- oder Dornenkrone fehlen. Die Glieder sind mittelst vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, die Füße ruhten wohl auf einem Suppedaneum. Das Kreuz besteht aus roh zurecht gehauenen Balken und trägt am Kopfstück die Inschrifttafel. In Oberwinterthur und Kappel (?) ist das Kreuz grün. An Stelle der Gestirne erscheinen zwei Engel mit Speer und Rohr. Zum Zeichen der Trauer halten Maria und Johannes die Hand an die Wange.[46] Rechts und links stehen en face, wie Statuen zwei Heiligengestalten. Diese Komposition, mit oder ohne Heilige, erhielt sich, vorab für private Andachtsbilder, das ganze Mittelalter hindurch (Ascona). In der Erzählung aber hatte sich schon seit altchristlicher Zeit dem Evangelientext gemäß eine viel reichere Komposition ausgebildet. In erster Linie gehörten zur Kreuzigungsgruppe die zwei Schächer zu beiden Seiten Christi, wobei die Seele des guten von einem Engel, die des bösen, der sein Haupt abwendet, von einem Teufel geholt wird. Gewöhnlich sind ihre Kreuze niedriger; schräg gestellt, oft erscheinen die Schächer angebunden und mit greulich verkrümmten Gliedern. Stephaton und Longinus, dieser oft allein, treffen wir zu Fuß (Oberwinterthur; oder beritten (Bonaduz), in letzterem Fall mit zahlreichem Gefolge. Südlich der Alpen sind die klagenden Engel beliebt, die Christi Blut auffangen (Losone; Locarno). Sehr selten erscheinen Sol und Luna (Oberwinterthur; Walenstadt). Bei größern Kompositionen stehen Maria und Johannes gelegentlich zusammen auf einer Seite.[47]

Bei Darstellungen aus der gotischen Periode durchbohrt ein Nagel die Füße Christi; besonders im 14. Jahrhundert erscheint der Körper stärker gebogen und durch das Höherziehen des einen Beins konvulsivisch gekrümmt. (Oberstammheim; Kappel; St. Niklausen.) Rumpf und Glieder werden immer magerer, an Stelle des Lendenschurzes tritt ein vielfach ge-

faltetes Tuch, das mit einem Zipfel bis zu den Füßen niederfällt. Das Haupt mit dem langen Lockenhaar trägt die Dornenkrone, das Suppedaneum fällt weg. Die Darstellung des leidenden Christus blieb der spätgotischen Kunst vorbehalten, welche auch den Schmerzensausdruck im Gesicht von Maria und Johannes zu steigern wußte. Der Leib Christi bleibt mager, verliert aber in der Regel die konvulsivische Verrenkung. Das Lendentuch wird wieder verkürzt oder es flattert mit langen Enden im Winde.

Mit dem Kreuzestod Christi stehen in dogmatischem Zusammenhang der Ecce homo, das heißt der von Leidenswerkzeugen umgebene Christus in der Tumba (San Bernardo ob Monte Carasso; Lugano; Großmünster in Zürich, Pieterlen), die Vera icon (St. Georg bei Bonaduz; St. Peter in Basel Sakristei; Beinhaus in Oberægeri), Gott-Vater den Gekreuzigten haltend, in besonders edler Form in Payerne,[48] mit Maria und Heiligen und Christus losgelöst vom Kreuz am Fraumünster in Zürich. Nirgends ist die Pietà ergreifender dargestellt als in Payerne, wo die thronende Mutter in stiller Klage den toten Sohn auf dem Schoß hält.[49]

An Stelle der seit dem 14. Jahrhundert üblichen Kreuzabnahme zeigt der Zyklus von Töss die Beweinung Christi unter dem Kreuz. Die Grablegung wird nicht selten durch den schönen Zug ausgezeichnet, daß sich Maria zur letzten Umarmung über den Leichnam beugt, den die Männer über der offenen Tumba halten (Ascona). (Pieterlen, hier mit den Bildnissen der Stifter; Grandson; St. Gervais in Genf.)

Bei der einzigen Darstellung der Höllenfahrt (Bonaduz) holt Christus die Voreltern aus dem Höllenrachen, den der Satan mit einem Balken aufstemmt.

Die Auferstehung Christi läßt sich erst seit dem 14. Jahrhundert nachweisen, und ist so aufgefaßt, daß Christus, während vorn die gerüsteten Wächter schlafen, mit Mantel und Siegesfahne der offenen Tumba entsteigt, auf deren Rand Engel stehen. (Oberstammheim; Burgdorf; Bonaduz; Dättlikon.)

Häufiger als die drei Frauen am Grabe (Burgdorf und Wila), trifft man das Noli me tangere, wobei Christus bald wirklich als Gärtner, mit Tunika, Mantel und Spaten (Oberstamm-

heim, Waltalingen), bald als der Auferstandene mit der Siegesfahne erscheint (Bonaduz), während Maria Magdalena regelmäßig mit der Salbbüchse vor ihm kniet.[50]

Der schematischen Auffassung der Himmelfahrt in Bonaduz, wo Christus gleichsam in der Luft stehend von einem Engel emporgezogen wird, während im Berg seine Fußstapfen zurückgeblieben sind gegenüber, ließ ihn der Maler in Verscio-Pedemonte richtig gen Himmel schweben, was er durch seitliche Ansicht und leichte Körperkurve zustande brachte.[51]

Das Pfingstfest (Bonaduz und Ammerswyl) stellt sich als eine Aufreihung der üblichen Gestalten dar; über Maria erscheint die Taube und das Antlitz Christi. Auf der jetzt nicht mehr erhaltenen Darstellung zu Oberwinterthur gingen die Strahlen in Form von weißen Bogen von einem Zentrum (Christus?) aus zu den Nimben der Versammelten. (Vergl. dazu Agincourt, Sculptur Tf. 13, Türe von St. Paul in Rom.)

Für das Jüngste Gericht[52] hatten sich im frühen Mittelalter zwei Grundtypen ausgebildet, deren Variation im einzelnen den Künstlern überlassen blieb.

Die jüngere und seltenere Darstellungsform läßt den Richter zwischen den Fürbittern thronen, denen sich oft die Apostel anschließen, während Posaunenengel die Toten aus den Gräbern rufen. An Stelle des einen Fürbitters kann ein Engel mit dem Kreuz treten. Maßgebend ist, daß bei diesem Typus keine Scheidung zwischen Guten und Bösen, kein Himmel und keine Hölle vorkommt. Der älteste Vertreter dürfte das Gerichtsbild von Reichenau-Oberzell (11. Jahrhundert)[53] sein; eng daran schließt sich die Komposition von St. Niklausen.[54] Abweichend davon läßt der Maler von Bonaduz den Richter auf dem Regenbogen thronen und umgibt ihn mit den Passionsinstrumenten; Peter Malenstein, der um 1456 ein Jüngstes Gericht in der Barfüßerkirche zu Basel schuf, bildete den Glorienschein aus Wolken; einen Hinweis auf die Scheidung enthalten Lilie und Schwert, die vom Munde des Richters ausgehen.[55] Beim Gerichtsbild in der Sakristei von St. Peter zu Basel breitet sich unter dem Richter mit den Fürbittern ein weites Feld aus, welchem die nackten Toten entsteigen.

Die relativ seltene Verwendung dieses Typus zeigt, daß die

Maler mehr Gefallen an dramatischer Belebung, vorab aber an burlesken Höllenszenen fanden. Zu diesem zweiten aber ältern[55a] Typus enthalten schon die einschlägigen tituli von St. Gallen, die sich auf ein Weltgerichtsbild an der Westwand des alten Münsters beziehen, die wesentlichen Elemente: den Richter, der im Beisein der Apostel die Guten und Bösen scheidet, jene zu belohnen, diese zu ewiger Strafe zu verdammen, und die Posaunenengel, statt des Richters erscheint symbolisch das Kreuz, dem Wolken und Feuer vorangehen. Die aus der romanischen Kunst übernommene Streifenkomposition behält das Gerichtsbild in der Vorhalle von Romainmôtier bei (14. Jahrhundert). Zur Rechten des Richters naht sich ein Zug Seliger seinem Thron, während auf der andern Seite ein Teufel die Bösen an einer Kette in den gähnenden Höllenrachen zerrt; oben schweben die Posaunenengel, welche die Toten aus den Gräbern rufen. Mehr andeutend verfuhr der Maler in Dättlikon, indem sich auf seinem Gemälde zur Rechten (vom Beschauer) der mit Schädeln und Flammen gefüllte Rachen öffnet. Die erste dramatisch belebte Darstellung enthält die Schloßkapelle von Kyburg (1430—1440). Mit Zeichen des Schreckens und der Verwunderung entsteigen die Toten der Erde. Unter den Verdammten, welche von burlesken Teufeln in den Höllenrachen gestoßen und gezerrt werden, fällt der Jüngling auf, der sich laut schreiend in Verzweiflung das Haar rauft. Darin, daß daneben der Klerus besonders stark vertreten ist, dürfte eine politische Anspielung gesehen werden. Zwei Engel umschweben das Passionskreuz, welches das Empyräum von der Hölle trennt. Zum Hauptthema des ganzen Bildes ist das schadenfrohe Treiben der Teufel im Jüngsten Gericht zu Adelboden geworden: für die Seelen im Fegefeuer liest daselbst ein Priester die Messe. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wird das Paradies in naiver Weise als befestigte Stadt oder Kirche (Onnens) dargestellt, in welche Petrus die Seligen führt. (Basel, St Johann; Rheinfelden). Die Auffassung des Fegefeuers als eines Kessels, der aber auch als eine ewige Höllenqual vorkommt, finden wir am frühesten in St. Georg bei Bonaduz, später in Onnens und Thierrens, in St. Jean in Fribourg ließ sich außer dem Richter und St. Michael der Höllen-

rachen und ein Teufel mit einem Korb voll Seelen nachweisen. Der spätesten Zeit gehört der Typus an, daß schon die Auferstehenden nach dem Machtspruch des Richters von Engeln oder Teufeln an ihren Bestimmungsort gebracht werden, wobei sich der Maler die Darstellung eines erbitterten Kampfes zwischen beiden Mächten nicht entgehen ließ. (Rathaus zu Basel, gemalt 1519 von Hans Dyg, Kirche von Muttenz.) Alle Momente des Jüngsten Gerichtes vereinigt in einer großen Komposition das Gemälde im Beinhaus von Muttenz. Im Kreise der Erzväter, Propheten, Apostel thront der Richter auf der Weltkugel, unter der wir Engelscharen erblicken. War bei den Auferstehenden in der Kirche desselben Ortes Wechsel der Haltung, der Gebärden und des Ausdrucks angestrebt, so erreicht dieses Bild einen Grad psychologischer Ausdrucksfähigkeit, über den selbst spätere Kunstperioden nicht mehr herauskamen. Der Alte, der soeben aus der Erde emporsteigt, ist noch nicht im vollen Besitz des Bewußtseins, auch bei der Frau beginnt die Ahnung des Vorgangs erst zu dämmern. Anders der Jüngling, der beim Schall der Posaune entsetzt aufschreit und der Greis, der hilfeflehend die Arme ausstreckt. Welcher Gegensatz zwischen dem Frohlocken der Seligen und der dumpfen Verzweiflung, die jenen herrlichen Jüngling erfaßt hat, wie er vor sich den offenen Höllenrachen gähnen sieht; vornüber gebeugt verbirgt er das Gesicht in den Händen, während ihm ein Teufel die Tatzen in die Lenden schlägt.

Nicht immer bildet Christus beim Weltgericht die Hauptperson. Ein Gemälde im Kreuzgang von Klingental in Klein-Basel zeigte vorn in der Mitte den Erzengel Michael mit der Seelenwage, die Trinität zur Seite im Hintergrund, und in Sta. Marta in Carona ist der Kampf Michaels mit dem Teufel das eigentliche Thema; die Nebenepisoden, d. h. die Einführung der Seligen und Verdammten ist reich an feinen psychologischen Momenten; trotz der unbefriedigenden, verzettelten Komposition übt das Weltgericht von Campione (1400) mit seiner Dramatik, wie sie damals nur auf italienischem Boden möglich war, seine packende Wirkung. Auferstehung und Paradies fehlen, dafür verrichten Todesengel unerbittlich ihr Amt, und der Teufel holt sich die Seelen der in Lust und Jubel schwelgenden

Menschen,[56] und darunter am Sockel ist mit größter Ausführlichkeit die Hölle geschildert.

Die wenigen schweizerischen Zyklen mit alttestamentlichen Darstellungen stehen in keinem typologischen Zusammenhang zu den neutestamentlichen sondern bilden gleichsam nur den ersten Teil der biblischen Geschichte. Selbst im Chor der Kollegiatskirche von Ascona ist an keine Konkordanz zu denken, obschon die eine Wand für das alte, die andere für das neue bestimmt worden war. Denn erstens enthält jene mehr Szenen als diese, weil die Felder kleiner sind — dort gegen 60, hier 39 — und zweitens entwicklen sich die Geschichten in regelmäßiger Reihenfolge, dort von der Schöpfung bis zum Untergang Pharaos im roten Meer, hier die Passion.

Bloß sieben alttestamentliche Zyklen ließen sich bisher in der mittelalterlichen Wandmalerei der Schweiz nachweisen. Die Schöpfung im engern Sinn finden wir sogar nur bei vieren, so daß die von Springer[57] allerdings nur in bezug auf die Buchmalerei geäußerte Ansicht, daß seit der karolingischen Zeit die Genesisbilder nur noch selten dargestellt wurden, um erst im 15. Jahrhundert wieder neue Pflege zu finden, im allgemeinen auch für die Monumentalmalerei zurecht besteht, obschon der lehrhafte Zweck derselben eine regelmäßige Darstellung doch hätte verbürgen sollen.[58] Die Trennung von Licht und Finsternis wird in Oberstammheim ähnlich wie in romanischer Zeit (vergl. Monreale[59]) durch ein unten dunkles oben weißes Spitzoval zum Ausdruck gebracht, zu Ende des 14. Jahrhunderts in Ascona weit anschaulicher durch die Vertreibung von Kröten und Teufeln. Auch der Himmel stellt sich auf dem Bild von Oberstammheim als Spitzoval dar, in Ascona als Kugel mit verschiedenen Farbenzonen, ähnlich wie die Erde, was namentlich bei der Erschaffung der Menschen und Tiere zu eigentümlicher Kombination führt: auf einer der die Erde teilenden Zonen tritt Adam an der Spitze einer Schar von Tieren, umschwirrt von Vögeln, dem Herrn entgegen. Bei keinem der Bilder versagte sich der Maler die Anbringung lieblicher schwebender Engelsgestalten, wie sie natürlich, auch in Oberstammheim, der Sabbatsdarstellung zukommen, wo der Herr ruhend auf der Iris thront. Der Zyklus von Oberstammheim ist weniger

ausführlich, aber er brachte dafür die Schöpfung der Wassertiere; die Vierfüßler klettern an einem Berg hinauf und die Vögel wiegen sich auf leichten Bäumchen. Der Maler von St. Georg bei Bonaduz vereinigte die Schöpfung der Gestirne, Bäume und aller Tiere auf einem Bild; unmittelbar daran schließt sich die Erschaffung Adams, den der Herr mit segnender Gebärde bei der Hand faßt, während in Töss Adam vor ihm kauert.[60] Die Erschaffung Evas geschieht in der Weise, daß sie der Schöpfer aus der Seite des schlafenden Mannes hebt: in Burg ist der Vorgang in eine rundbogige Halle versetzt; in Ammerswyl führt Gott die zwei Menschen einander zu, Ascona (?) und Oberstammheim lassen das Verbot des Herrn an das Menschenpaar, St. Georg bei Bonaduz unmittelbar den Sündenfall folgen: in der Mitte steht der Baum der Erkenntnis, um dessen Stamm sich die Schlange, gelegentlich mit gekröntem Menschenantlitz,[61] ringelt. (Bonaduz, Ascona.) Rechts und links stehen die Voreltern, meist beide einen Apfel zum Munde führend. Mit dem Sündenfall setzt der Zyklus von Tufertswyl und der symbolische von Münster im bündnerischen Münstertal ein. (14. Jahrhundert.[62]); der Fehltritt der Stammeseltern war die erste Sünde und darüber trauert Gott am Baum der Erkenntnis. Hier wie bei den Schöpfungsbildern sind seine Züge jugendlich.[63] Burg, Bonaduz und Ascona schildern das mühsame Ackerleben der Voreltern, wie Adam den Boden hackt und Eva spinnend der Kinder wartet, nachdem sie vom Engel aus dem Paradies vertrieben worden. Beim Opfer Kains und Abels ist auf den Darstellungen in Ascona Gott als Halbfigur in Wolken gegenwärtig, im Münster und Davos-Dorf ragen nur seine Arme aus Wolken hervor. Auch hinsichtlich der Opfergaben herrschen Unterschiede, indem Abel bald ein Lamm (Münster, Davos-Dorf, Tufertswyl) bald Garben (St. Georg bei Bonaduz) einmal beides (Ascona) darbringt; das Opfern geschieht meist durch Emporheben der Gaben, wobei die Gestalten stehen (Bonaduz Tufertswyl, Münster) oder knieen (Davos-Dorf). Selten wird das Opfer an einem Altartisch unter Verbrennung der Gaben vollzogen. (Ascona; Töss.) Zur Charakterisierung dienen Typus und Tracht, und der Maler von St. Georg bei Bonaduz tat ein Uebriges indem er Abel einen Engel, Kain einen Teufel beigab. Den

Brudermord zeigen nur Bonaduz und Ascona, worauf die Geschichte Noahs folgt, dort wie in Töss mit der Sintflut, d. h. der auf dem Wasser schwimmenden Arche und der Taube, hier mit dem Bau derselben und der Entsendung des Raben beginnend, worauf sich an die Sintflut das Opfer Noahs und seine Weinlese anschließen. Allen drei Zyklen ist die Schande Noahs mit der Verspottung gemeinsam. Leider tritt jetzt im Zyklus von Ascona eine breite Lücke ein, so daß unklar bleibt, aus was für Szenen die Geschichte der Patriarchen bestand. Mit der Opferung Isaaks, die ganz naiv auf einem Altartisch vor sich gehen sollte, und Moses vor dem Busch schließt der Zyklus von Bonaduz. Töss bringt den Turmbau von Babel, Abraham und Melchisedek, Lots Flucht, Isaaks Opferung, Jakob und Esau und aus der Geschichte des ägyptischen Josephs nur die Bescherung der Rocks (?) und die Wegschleppung, während ihm der Zyklus von Ascona mehr als 10 Szenen gewidmet haben mochte; die Geschichte Mosis von der Auffindung bis zu Pharaos Untergang ist vollständig in 10 Bildern erhalten, wobei allerdings die oft wiederholte Unterredung mit Pharao die Hauptsache bildet. Acht Szenen, darunter das Passahmahl und die Erhöhung der Schlange, widmete Töss dem Leben Mosis und ließ dann die Geschichten Josuas, Gideons, Hiobs und Simsons, letztere mit zwei (?) Bildern folgen, während ein Maler im Schloßturm von Maienfeld am Ende des 13. Jahrhunderts bezüglich dieses merkwürdigen Helden, der dem Interesse für romantische Stoffe nicht allzu ferne lag, die doppelte Zahl von Gemälden vorführte, indem er zum Kampf mit dem Löwen den gegen die Philister, den Verrat Delilas und die Zerstörung des Dagontempels fügte. Rest eines größeren Zyklus ist die aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts stammende Geschichte Absaloms an den Hochwänden der Klosterkirche von Münster im Münstertal. Dargestellt sind die Fürbitte des Thekoitin, die Rückkehr Absaloms, seine Empörung, der Auszug Davids (?), Absaloms Tod und Davids Trauer. Der Zyklus von Töss setzte das alte Testament fort in den Geschichten des Elias, Tobias, Nebukadnezar, Ezechiel, der Judith und der Makkabäer. Die Seltenheit monumentaler Darstellungen des alten Testaments läßt den Schluß ziehen, daß wo es solche zu malen gab, die Künstler ihre Vorbilder in Miniaturen suchten.

Kaum geringere Verbreitung als die biblischen Erzählungen genießen im mittelalterlichen Bilderkreis die Legenden der Heiligen, wobei für die Wandmalerei in erster Linie Lokalheilige, Kirchen- und Altarpatrone in Betracht kommen. An erster Stelle steht die Legende der hl. Jungfrau, das sogen. Protoevangelium, dessen Darstellungen auf der apokryphen Schrift des Jakobus fußen.[64] Sie hebt mit der Zurückweisung des Opfers Joachims durch den Priester an. Der betrübte Greis geht in die Einsamkeit und erhält, gleichzeitig mit seiner Gattin die Verheißung, daß ihnen Nachkommenschaft geschenkt werde. Die Gatten begegnen sich an der goldenen Pforte des Tempels von Jerusalem. Dann folgt die Geburt Mariae. Soweit schildern die Zyklen von Basel (Münsterkrypta), St. Georg bei Bonaduz, S. Carlo ob Prugiasco, Töss und Muttenz. Hier bricht der Maler von Bonaduz ab und setzt derjenige des Franziskanerklosters zu Fribourg ein.[65] Die sonst beliebte Darstellung des Tempelgangs Mariae findet sich nur in Basel, Muttenz, Töss, der Unterricht des Mägdleins im Tempel in Basel, dessen Zyklus hier abschließt, und Prugiasco.[66] Das Sposalizio mit den die Stäbe zerbrechenden Freiern enthalten die Zyklen von Fribourg, Prugiasco, Muttenz, Töss. Der Marienlegende gehört auch der sehr oft als Einzelbild auftretende Tod der Gottesmutter an. Die Tote ruht ausgestreckt auf dem von den Aposteln umstandenen Lager. Christus hält die Seele als kleines Figürchen im Arm.[66a] (St. Paul in Rhäzüns), während Petrus die Tote mit dem Weihwedel besprengt. (Zell.) Die Himmelfahrt in San Carlo bei Prugiasco. Auch die Krönung der hl. Jungfrau ist meist als Einzelbild und zwar in Apsiswölbungen (San Carlo ob Prugiasco: Sta. Agatha bei Disentis) oder an Gewölbekappen (Sta. Maria in Selva bei Locarno) zu finden. Im 14. Jahrhundert — vorher ist sie bis anhin nicht nachzuweisen gewesen — wurde durchweg ein Typus verwendet, der sich bis ins 15. hinein erhielt. Christus und Maria sitzend, dieser rechts, jene links auf einer gemeinsamen Bank, Maria anbetend, in etwas vorgeneigter Haltung, Christus im Begriff, ihr die Krone aufzusetzen, wobei zu unterscheiden ist, ob sie schon auf dem Haupt Marias liegt (Locarno; Disentis) oder erst darüber gehalten wird (Zürich: ehemalige Marienkapelle am Großmünster, ehem. Kapelle neben der Oetenbachkirche).

Die Krönung wird stets nur mit einer Hand vollzogen. Christus trägt Krone und Szepter (Zürich, Großmünster- und Oetenbachkapelle), oder nebst der Krone das offene Buch des Lebens (Locarno) oder den Reichsapfel (Disentis). Die Anwesenheit musizierender und teppichhaltender Engel (Locarno; Disentis; Prugiasco) geht auf italienische Vorbilder zurück. Der jüngere, erst im 15. Jahrhundert übliche Typus läßt Gott-Vater segnend herzutreten (Davos Dorf), oder mit Christus die Jungfrau krönen (Fehraltorf, Anf. 16. Jhh.)

Die Geschichte Johannis des Täufers, als des Vorläufers Christi erscheint zum erstenmal im karolingischen Zyklus von St. Gallen[66 b] mit den Szenen der Verkündigung an Zacharias im Tempel, während draußen das Volk wartet, Heimsuchung der Geburt und Namengebung und der Enthauptung mit dem Tanz der Salome. Ebenso genau folgte dem Evangelientext der Maler von Burg, nur daß er die Szene erweiterte und ausdehnte und den Aufenthalt des Johannes in der Wüste (Zillis), die Predigt vor Herodes und die Gefangensetzung einfügte. Die ausführlichste, zum Teil über die biblische Erzählung hinausgehende Schilderung gibt die Annunziatenkirche von Campione. An die Berufung zum Predigeramte schließt sich die Predigt in der Wüste, an die Taufe Christi die Predigt vor Herodes (?), die Gefangenschaft des Täufers, der von seinen Jüngern besucht wird, der Tanz der Salome, die Enthauptung, Ueberreichung,[67] Bestattung oder Schändung des Hauptes, Bestattung des Leichnams Johannes, des Täufers Ankunft im Limbus. Die letzte Szene wurde als Oeffnung des Grabes und Unterschiebung eines falschen Leichnams gedeutet.[68]

Unter den Aposteln sind nur Petrus und Jakobus der Pilger mit ausführlichen Legendendarstellungen bedacht worden. Den Chor von San Pietro di Castello zieren vier Szenen aus dem Leben Petri: seine Berufung zum Apostelamte, wo er eilends aus dem Kahn, den Andreas rudert, ans Ufer, Christus entgegen springt, seine Predigt vor Nero, Gefangenschaft und Tod. In der Jakobuskapelle an der Augustinerkirche zu Zürich führten sechs Gemälde die Geschichte des Pilgerapostel vor, wobei aber der Maler außer der Legenda aurea[69] auch andere Quellen benützt haben muß, da jene z. B. das zu Fall Bringen eines

Götzenbildes nicht erzählt. Ergänzend tritt mit der Taufe des Josias auf dem Gang zum Richtplatz der wohl nur fragmentarisch überlieferte Zyklus von St. Jakob an der Birs ein, beiden gemeinsam ist das Martyrium. Die nachfolgenden Vorgänge schilderten nur die zürcherischen Bilder: wie der Leichnam von den Jüngern zu Schiff gebracht wurde, in Spanien landete und von zwei wilden Stieren in den Palast der Königin gezogen wurde und den Bau der Kirche auf Veranlassung der bekehrten Königin.

Aus der Legende des Evangelisten Johannes ist in Kappel das Martyrium im siedenden Oel und das Giftwunder dargestellt. [70]

Weil St. Nikolaus von Myra zu den 14 Nothelfern gehört, fand seine Legende und sein Bild namhafte Verbreitung. [71] Nicht alle Szenen des ehemaligen (von Durrer kopierten) Zyklus St. Niklausen finden in der legenda aurea ihre Erklärung. [72] Sicher ist nur die Rettung der drei Mädchen, [73] die Wahl zum Bischof, der Seesturm, die Auferweckung des getöteten Studenten, das Ansetzen eines abgehauenen Kopfes, sowie die Vereinigung von Schiff und Kufe, seiner beiden Hauptattribute, zu deuten, während die übrigen Szenen nur vermutungsweise als Investitur, Rettung der unschuldig Verurteilten (Hemmental), Stillung der Hungersnot in Myra (Lausen) erklärt werden können. Der Rest des Hemmentaler Zyklus führt den Tod des Heiligen vor, wo ein Bischof, den Sterbenden tröstend, am Lager steht, und die Gestalt des Engels auf der Tumba dürfte dem Bestattungsbild angehören.

Nicht geringerer Beliebtheit erfreute sich, besonders zu Ende des 15. Jahrhunderts, der Einsiedler Antonius. Unter allen Zyklen sind diejenigen der Antonierkirche zu Bern [74] und von Waltalingen wohl die ausführlichsten, letzterer (vor der Uebertünchung) zugleich der best erhaltene. Neun Szenen schilderten hier das Einsiedlerleben [75] mit seinen vielen Anfechtungen durch den Teufel, die Reise zum hl. Paulus und die Bestattung desselben, all dies genau nach der goldenen Legende, [76] auf Grund anderer Ueberlieferung die Heilung von Kranken und den Bau eines Klosters. In St. Antonio Abbate zu Morcote steht der Zyklus in Verbindung mit einem allegorischen, wohl die Ver-

suchungen der Welt andeutenden Gemälde.[77] Der Teufel, gewöhnlich als Unhold aufgefaßt, tritt uns in einem Bilde in St. Ursanne (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) als Dame in mi parti Kleidung und Haube aber mit unverkennbaren Pferdefüßen entgegen. Als Attribute trägt der Heilige Kutte, Mantel, Mütze und Skapulier; mit der Glocke leutet er beim Nahen des Teufels (St. Ursanne) oder sie hängt ruhig an seinem Stabe oder Pedum, während die Rechte ein Buch hält. (Ascona, Casa Abbondio und Kirche; Mesocco; Kyburg.) Das Schwein, ist, wo es auftritt, in winzigen Dimensionen gehalten.[78] Das Antoniusfeuer zeigt allein die Einzelfigur in Morcote.

Im Gebiete von Zürich fand natürlich der Kultus von Felix und Regula, seit dem 13. Jahrhundert auch der des Exuperantius[79] rege Pflege, wie die noch erhaltenen Wandbilder aus St. Jakob an der Sihl als die ältesten (12. Jahrhundert) und diejenigen in der Schloßkapelle von Kyburg, nebst den Einzelfiguren in den Blendarkaden im Chor des Großmünsters in Zürich bezeugen (15. Jahrhundert, Ende.)[80]

Aus der Margarethenlegende zeigt die Krypta des Basler-Münsters die Peinigungen und die nördliche Chorwand des Fraumünsters in Zürich die Heilige in der Einsamkeit, die Peinigung, Versuchung und Enthauptung. Altarweihen[81] veranlaßten wohl an beiden Orten die Entstehung der Zyklen. Die Kirche von Waltalingen zeigt die Tötung des Drachen.[82] Ausführliche Erzählungen der Legende der hl. Katharina von Alexandrien enthielt die Nikolauskapelle beim Fraumünster in Zürich und die Kapelle von Wiedlisbach,[83] letztere außerdem die Legende der hl. Dorothea, wovon in Waltalingen die Episode mit dem Blumenkörbchen zu treffen ist.[84]

Der Arbogastzyklus von Oberwinterthur besteht aus der Jagd und dem Tod Sigberts, der Auferweckung durch den Heiligen, die Vergabung von Rufach an die Straßburger-Kirche, den Tod und das Bildnis des thronenden Patrons; seit die ähnlichen Darstellungen in der Muttenzer-Kirche wieder übertüncht und nur sehr spärliche Notizen und Aufnahmen[85] gemacht wurden, ist die Folge von Oberwinterthur der einzige Repräsentant dieser Legende.

Die Gründung der Karthause von Grenoble durch den

hl. Bruno und ihre Veranlassung ließen die Karthäuser von Klein-Basel, wohl um 1441, in den kleinern Kreuzgang ihres Klosters malen.[86] Der Legende des hl. Martin, die nirgends eine eingehende Schilderung erfahren hat, sind zwei Bilder in der Basler-Münsterkrypta gewidmet; auf dem einen teilt er als weltlicher Ritter seinen Mantel, auf dem andern predigt er als Bischof. Die nicht seltenen Einzelbilder wählen immer die Mantelteilung: meist ist der Heilige beritten (Mesocco; Kappel), in Zillis und Sta. Marta bei Carona erscheint er zu Fuß. Der hl. Vinzenz Ferrèr als Wundertäter und Prediger in der Dominikanerkirche zu Basel. An der Kirche zu Interlaken erzählte eine Bilderfolge das Leben des hl. Augustin. Den heiligen Alexius,[87] der als Bettler im Hause seines Vaters wohnte und dabei von den Dienern allerlei Ungemach erleiden mußte, sowie die hl. Kunigunde, welche zum Beweise ihrer Unschuld über glühende Pflugscharen schreitet, sah man im Kreuzgang von Klingental. Aus der Legende der Maria Magdalena ist nur die Himmelfahrt bekannt. (Krypta zu Beromünster; Fassade von St. Peter zu Basel; Oberaegeri, erstere Gemälde zerstört.)[88] Dem Martyrium des hl. Sebastian, der wie St. Rochus zu den Pestheiligen gezählt wurde, sind Bilder in der Valeriakirche bei Sitten (um 1451) und in Zell (Anf. 16. Jahrhundert) gewidmet. Die Einzelbilder mit dem nackten, völlig mit Pfeilen bespickten Heiligen, trifft man vorab im Tessin. (Castello, St. Antonio; Giornico, Sta. Maria di Castello; Ditto; Carona, Sta. Marta)[89]. Dem Drachentöter Georg ist meist eine ausführliche Komposition gewidmet. In einer Landschaft sprengt der Ritter zu Pferd gegen den Drachen an; im Hintergrund betet knieend die Königstochter (Stein am Rhein, Kapitelsaal des Klosters; Basel, St. Peter-Sakristei; Prato); synchronistisch läßt der Maler von Mesocco den Ritter gegen den Drachen kämpfen und die Prinzessin das Untier gefesselt halten; statt des Helmes setzt er dem Helden ein Rosenkränzlein aufs Haupt (Mesocco). In Stein a./Rh. schwebt oben ein Engel mit Helm. Seltener erscheint er aus der Komposition gelöst als Einzelfigur. (Oberaegeri, Beinhaus; Davos-Dorf; Losone.) Aehnlich verhält es sich mit dem Martyrium des hl. Laurentius, der auf dem Rost gebraten und dazu noch mit Gabeln gestochen wird.

(Basel, St. Petersakristei; Lugano, St. Lorenzo; Morcote; Kloster Fahr, St. Annenkapelle. Hier trägt ein Engel die Seele auf einem Tuch gen Himmel.) Die Messe des hl. Gregor erscheint in St. Georg bei Bonaduz mit andern Heiligenfiguren zusammen komponiert; in Sta. Marta bei Carona ist der Sündenfall in Form von zwei Medaillons dazu in Verbindung gesetzt.

Der Gedanke an den das Leben überall umlauernden Tod fand vorab in zwei Bildtypen seinen Ausdruck, nämlich einmal in den Todesallegorien[89] in Schlachtkapellen und Beinhäusern. Die Bilder wurden wohl zum Dank für Errettung aus Kriegsgefahr gestiftet. In der ehemaligen Schlachtkapelle von St. Jakob an der Birs sah man einen Ritter vor dem Kruzifix betend dargestellt; zur Rechten stand das mit Schädeln gefüllte Beinhaus, zur Linken, im Rücken des Ritters, sprengte ein Kadaver zu Pferd gegen drei Reiter an; nur einer hielt Stand, die andern stoben in jäher Flucht davon. Breiter schildert denselben Gedanken das Gemälde im Beinhaus von Muttenz; den im Friedhof betenden Ritter umlauern von allen Seiten Gerippe, während im Vordergrund ein Schützenscharmützel stattfindet.

Weit größere Verbreitung genoß aber, vorab seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts der Totentanz,[90] der wie kaum eine andere Vorstellung die furchtbare Gewalt des Todes auszudrücken vermochte. Hatte angesichts dessen das Altertum zum Genuß des kurzen Lebens aufgefordert, war dann im frühen Mittelalter die Vorstellung vom Weltuntergang in den Vordergrund getreten, so betonte man seit dem 13. Jahrhundert fast ausschließlich die Vergänglichkeit des Menschenlebens und verlieh dem Gedanken daran in der Parabel von den drei Lebenden und den drei Toten Ausdruck. Eine aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende Darstellung derselben fand sich in der Kirche von Kirchbühl; die drei als Könige charakterisierten Lebenden sind größtenteils zerstört; ihnen treten mit verschiedener Haltung und Gebärde drei abgezehrte mit Leichentüchern bekleidete Kadaver entgegen; das Gräßliche wußte der Maler durch die kleinen kahlen grinsenden Köpfe auszudrücken. Die auch ziemlich verbreitete Auffassung vom Tod als Schnitter, die ebenfalls in Kirchbühl im Bilde vorgeführt ist, als König, das Gleichnis vom Schachspiel des Lebens, trat

nun aber vor der Meinung zurück, daß der Tod den Menschen diejenige Freude bereiten werde, die ihnen im Leben die höchste war und deren sie selbst im Himmel wieder teilhaftig zu werden hofften, einen Tanz, den er selbst als Musikant eröffnet; allerdings hieß es dabei, die irdischen Schätze verlassen, so schmerzlich es auch sein mochte. Hatten sich jene Gedanken schon in Dialogen, wie dem Gespräch zwischen Tod und Witwer oder dem siebenbürgischen Königsdrama manifestiert, so gestalteten sie sich, sobald sie mit der Vorstellung vom Tanz in Verbindung traten, zum eigentlichen Totentanzdrama aus. Aufgeführt wurden solche nach verbürgten Nachrichten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts."[1] Der Verlauf war der, daß der Tod unter die Vertreter der irdischen Stände trat, mit ihnen unterhandelte, und schließlich einen nach dem andern wegführte, was genau die wenigen erhaltenen, sämtlich dem 15. Jahrhundert angehörenden gemalten Totentänze wiederholen. Dem Künstler blieb es dabei überlassen, einen einheitlichen Reigen, bei dem auf je einen Tod ein Lebender folgt, oder in engerem Anschluß ans Drama einzelne Paare, d. h. je eine Todesgestalt und einen Lebenden auftreten zu lassen. In diese Kategorie gehörte der nur in Kopien Büchels erhaltene Totentanz im Kreuzgang von Klingental, entstanden etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die einzelnen Paare, deren Reihenfolge die Abstufung der Stände repräsentierten, gingen auf das mit Schädeln gefüllte Beinhaus zu. Die Verse waren einem Drama entnommen, die Bilder als Illustration dazu geschaffen, ohne daß freilich durchweg Uebereinstimmung geherrscht hätte. In den sechziger Jahren des Jahrhunderts[32] ließen die Dominikaner von Groß-Basel einen ausführlichen Totentanz an ihre Kirchhofmauer malen; er erlangte bald Weltruhm als der «Große Tod von Basel». Mit der Komposition von Klingental stimmte die paarweise Anordnung, die Zahl der Tänzer, größtenteils auch Art und Reihenfolge der Personen; aber einmal waren hier die Bilder selbständig geschaffen und die Verse nur erklärende Inschriften und zweitens war die Darstellung durchweg auf das Packende, Momentane abgestellt. Auch dieser ist nur in Kopien Büchels außerdem einzelnen übermalten Fragmenten erhalten.

Allerdings hatte sich auch ein neuer, nur aus den Zeitverhältnissen zu erklärender Zug beigemischt. Die vielen furchtbaren Unglücksfälle, welche in jener Zeit Europa heimsuchten, Krieg, Pest, Hungersnot, hatten in den Gemütern eine tiefe Gährung verursacht: es waren die Geburtswehen, aus denen die Neuzeit hervorging, nachdem die Ideale des Mittelalters dahingesunken waren. Einmal diente dies zur religiösen Vertiefung der Gemüter — viele suchten und fanden damals in der Mystik Ruhe und Frieden, während sich andere wahnsinniger Askese oder wüstem Sinnentaumel ergaben — anderseits reiften dabei auch Hohn und Satire. Wenn sich vornehmlich Dominikanerklöster des Totentanzthemas annahmen, so war der Zweck nicht bloß ein didaktischer sondern auch ein polemischer gegenüber dem hohen Weltklerus; dieser mußte in der Person des Papstes den Reigen eröffnen. Man erinnere sich daran, daß auch die Mystik gerade im Dominikanerorden die regste Pflege fand. Auch im Tod hat also der hochmütige Weltklerus den Vortritt: dieser demokratische Zug war ein sprechendes Zeugnis für jene Zeit. Wer wollte im Beinhaus, wo alle Schädel bunt durcheinander liegen, unterscheiden, welcher dem Herrn, welcher dem Knecht gehörte? [93]

Während im Totentanz von Klingental die Kadaver durchweg gleich gebildet erschienen und nur zwei derselben zur Mummerei ein Laken übergeworfen hatten, differenzierte der Maler von Groß-Basel mit bitterer Ironie und grausiger Wollust nicht nur Schritt und Gebärden der Todesgestalten je nach der Art des Opfers, sondern auch den Grad der Verwesung; um der blühenden vollsaftigen Schönheit das Gräßlichste gegenüber zu stellen, ließ er der Kaiserin und Königin einen von Würmern zerfressenen Kadaver begegnen, und die Edelfrau sah im Spiegel statt ihres Antlitzes einen grinsenden Schädel. Auch an anderer Bitterkeit fehlt es nicht; die Aebtissin verhöhnte der Tod wegen ihres unkeuschen Lebenswandels, dem Krüppel entriß er, selbst als Krüppel die Krücke, und den Blinden führte er vor die Grube, um ihm hier die Leine, daran ihn das Hündchen führte, entzwei zu schneiden.

Die mehr furchtbare als ironische Auffassung des Südens, der das jähe Todesverhängnis betonte, findet einen Vertreter

in einer Gruppe des Gerichtsbildes von Campione. Während sich ein schön geputztes Paar am Lautenspiel eines Dritten erfreut, fährt der Teufel aus Mensch, Drache, Adler und Löwe zusammengesetzt, nieder, um seine Beute zu holen; über ein anderes Paar ist das Verhängnis schon hereingebrochen, rote Teufel holen ihre Seelen, und kein Engel macht sie ihnen streitig. Der Vorgang ist zur Linken des Weltenrichters komponiert.

Auch die Monatszyklen,[94] vielfach mit dem Tierkreis verbunden, gehören zum kirchlichen Bildervorrat des Mittelalters. Im Hang dieses Zeitalters zur Symbolik, die im 12. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte, liegt der Grund, warum die ursprünglich nur dem Kalender angehörigen Monatsbilder und Tierzeichen auch von der Monumentalplastik und Malerei übernommen, den spezifisch kirchlichen Typen angereiht wurden; alles eben, was das menschliche Leben angeht, wurde in einer völlig in der Theologie wurzelnden Enzyklopädie zusammengefaßt. Die Heilslehre ist der Urgrund alles Geschehens; mit ihr steht der Zeitlauf, den der Tierkreis versinnbildlicht, stehen die Beschäftigungen der Menschen in den Monaten des Jahres in Verbindung; so sind der Hortus deliciarum, die plastischen Zyklen der französischen Kathedralen, die Glasgemäldefolgen, so die schlichten Wandmalereien von Kirchen und Bürgerwohnungen[95] zu verstehen.

Im Zusammenhang mit spezifisch religiösen Darstellungen, d. h. also in Kirchen, bekamen sie einen untergeordneten Platz zugewiesen: in Italien treten sie, abgesehen von plastischen Denkmälern, öfter als Mosaik auf Fußböden auf; die vier erhaltenen schweizerischen Monatszyklen, sämtlich im Süden der Alpen, ziehen sich dem Sockel entlang; darüber stehen legendarische Szenen (Campione) oder Apostelreihen (Palagnedra). Ihren Ursprung haben Tierkreis und Monatsbilder in der hellenistischen Kunst. Diese wurden durch religiöse volkstümliche Feste dargestellt; die Römer setzten an deren Stelle die Personifikation des jeweiligen Monats mit Attributen bezüglich auf die atmosphärischen Qualitäten oder die ländliche Beschäftigung. In der karolingischen Periode bildete sich, wie aus dem Kalendergedicht des Wandelbert von Prüm evident hervorgeht, die rein

mittelalterlich abendländische Auffassung, d. h. die reine menschliche Tätigkeit ohne Allegorie aus; eine besonders wichtige Handlung stellte die Vorgänge dar, bis das 15. Jahrhundert wieder reich ausgestattete Kompositionen, erschöpfende Schilderungen aufbrachte.

Den Januar repräsentiert in Campione ein alter Mann am Feuer, trinkend; in Mesocco, Palagnedra, Monte Carasso ein schmausender Mann in einem mit Vorräten gefüllten Gemach. Für den Februar bringen alle vier Zyklen Baum- oder Bodenkult, für den März einen Hornbläser mit wild gesträubtem Haar, meist en face stehend, nur in Palagnedra sitzt er in einem Segelschiff und fährt durch einen hochgeschwollenen Strom. Der anmutige Blumenträger des April ist Eigentum der französischen und italienischen Kunst; in Mesocco ist er sogar beritten. So erscheint überall der Mai, der auf die Jagd reitet; in Mesocco sitzt hinter ihm eine Dame. Für den Juni zeigt Campione einen Korndrescher, die andern Zyklen einen Mäher, alle vier für den Juli einen Schnitter.[26] Für den August bestehen verschiedene Typen: in Campione ein Küfer, der für die Weinlese das Faß rüstet, in Monte Carasso ein Bauer, der mit der Hacke den Boden bearbeitet, in Mesocco aber ein Rekonvalescent, der die Krankenstube verläßt. Den September illustrieren in Campione eine Weinlese, in Mesocco und Monte Carasso ein Küfer. Die beiden letzten Zyklen zeigen für den Oktober eine Obsternte (hier Kastanien, dort Aepfel), für den November das Schweineschlachten, für den Dezember scheint in Mesocco eine Jagd, in Monte Carasso die Schlachtung eines Ochsen dargestellt zu sein.

Die enge ikonographische Verwandtschaft, welche nachweislich zwischen italienischen und französischen Monatszyklen besteht, hat zur Folge, daß einige unserer Bilder auf beide Länder weisen, so die Wärmeszene im Januar (der Baumkult im Februar weist vielmehr auf Deutschland), der Blütenträger, der Jäger, das Mähen, Kornschneiden, Dreschen, die Weinlese, Obsternte und das Schweineschlachten. Ganz ausschließlich Italien gehören aber der Hornbläser und der Küfer; auch die Wirkung der Hitze auf den Menschen läßt sich im Süden nachweisen. Obsternte und Ochsenschlachten finden wir häu-

figer im Norden als im Süden. Trotzdem weisen wir unsere vier Monatszyklen ikonographisch der italienischen Gruppe zu, da die meisten der Typen, neun, eine Einwirkung von dorther keineswegs ausschließen, die anderen mit Bestimmtheit dorthin weisen, abgesehen davon, daß die geographische Lage des Tessin weit mehr für den Süden als den Westen spricht.

Den Fabelwesen,[97] welche in einer Reihe die biblischen Erzählungen auf der Zilliser Kirchendecke an den Längsseiten begleiten, dürfte eine symbolische Absicht wohl zu Grunde liegen, jedem einzelnen derselben aber eine bestimmte Bedeutung beizulegen, dürfte schon deshalb als verfehlt erscheinen, weil der Maler, angeregt vielleicht durch Reliefs oder Textilien, verschiedene Tiergattungen konsequent in hibride Wesen verwandelte, d. h. den überlieferten Formenvorrat nach seiner Phantasie umgestaltete.

Die Figurenzyklen stellen sich als in ihrer Ausdehnung arithmetisch bedingte Gruppen von Einzelfiguren dar; sie treten oft in inhaltliche und damit auch räumlich kompositionelle Beziehung zueinander und haben im Ensemble des malerischen Schmucks ihren bestimmten Platz; je nach Größe und Gestaltung des Kirchenraums, kann derselbe wechseln, die Wertung des Zyklus aber bleibt dieselbe.

Majestas Domini. Der Herr in der himmlischen Glorie.[98] Wie die frühchristliche Periode setzte ihn auch das Mittelalter am liebsten über den Altar an die Apsiswölbung; daß dieser Fall so oft zu finden ist, zeugt wiederum für die starke Verbreitung des romanischen Baustils. Die zahlreichen, romanischen Chören applizierten Glorienbilder sind wohl einst an Stelle älterer getreten. (Disentis, Sta. Agatha; Prugiasco; Biasca.) Wo die Apsis fehlte, malte man an das Gewölbe, wobei eine Tonne noch genügenden Raum bot (Losone; Lottigna; Semione; Davos-Dorf; Thierrens), während die einzige Kappe eines vierteiligen Kreuzgewölbes den Gegenstand nicht mehr zur vollen Geltung kommen ließ, auch wenn es regelmäßig die Ostkappe war. (Ascona; Verscio-Pedemonte; Palagnedra; Fahr, Annenkapelle.) Im Gegensatz zur frühchristlichen Kunst wird der Maßstab der Figur soweit gesteigert, als es der Raum zuläßt: die Aureole oder Mandorla schließt sie in eine eigene fest umgrenzte

Region; meist finden außerhalb derselben nur noch die Symbole der Evangelisten Platz (Disentis; Prugiasco; Rovio), äußerst selten schreiben die Evangelisten (Biasca; Luzein)[99]. Ein Zurückgehen auf die römischen Mosaikkompositionen war da möglich, wo dem Gegenstand mehr Raum geboten war. In Münster im Münstertal zieht sich ob den drei Apsiden ein Fries hin, auf dem Apostel und Engel den Herrn in der Glorie anbeten, ähnlich wie an der Westwand von San Carlo ob Prugiasco, wo sich zu beiden Seiten des von der Glorie umgebenen Christus die Apostel gruppenweise aufreihen. Während Christus hier, wie auf römischen Mosaiken[100] steht und die Rechte segnend ausstreckt, zeigen ihn die andern Wandgemälde regelmäßig sitzend; die Rechte spendet den Segen, die Linke ruht auf dem offenen Buch des Lebens. Als Sitz dient ihm in romanischer Zeit ein kostbarer Thronsessel mit Polstern (Rovio; San Materno; Montchérand) was auf italisch-byzantinische Tradition zurückgeht; in gotischer Zeit tritt an dessen Stelle die Iris. Die Kleidung besteht aus gegürteter Aermeltunika und Mantel.[101] Der Typus ist der eines gereiften Mannes. Der Glorienschein ist meist spitzoval und setzt sich in romanischer und frühgotischer Zeit aus farbigen, oft gemusterten Bändern (Rovio; San Materno; Montchérand; Thierrens; S. Sulpice) in spätgotischer, vorab im Tessin aus lauter Schuppen, die in ihrer Farbenkombination den Regenbogen darstellen sollen, zusammen.[102] Der Grund ist meist einfarbig, zuweilen mit Cherubimköpfchen gefüllt (Biasca; Miglieglia; Osogna).

Die zwölf Apostel, welche die frühchristliche Monumentalmalerei dem Herrn mehr beigeordnet hatte (s. o.), werden im Mittelalter einen ganzen Rang tiefer gesetzt. In romanischen Kirchen zieht sich die Apostelfolge unter der Majestas der Rundung der Concha entlang (Clugin; Ditto; Curogna). Bei romanischen Zyklen pflegt die Mitte durch eine dreizehnte Person, nämlich die in Orantenstellung aufgefaßte Madonna im Schleiermantel bezeichnet zu werden (Rovio; Montchérand).[103] Die Apostel tragen stets Idealtracht, die man im Anfang des 16. Jahrhunderts etwas zeitgenössisch modifizierte, und Nimbus. Romanische Gestalten tragen Bücher oder geschlossene Rollen, nur Petrus und Paulus das Attribut (Rovio); im 15. Jahrhundert

treten die offenen Bücher (Ditto: Curogna) oder die dekorativ so reizvollen flatternden Bänder, beide mit Sprüchen des Credo auf (Muttenz; Tufertswyl), ein Brauch, den Springer[104] aus den Dichtungen, darunter die Fronleichnamsspiele, ableiten will, in denen die Apostel obige Sprüche rezitieren. Regelmäßiger erscheinen die Attribute erst seit Mitte des 15. Jahrhunderts.[105]

Wo die Propheten, meist auch deren zwölf, mit den Aposteln auftreten, sind sie diesen untergeordnet. Am feinsten tritt diese Abstufung in der Valeriakirche ob Sitten zutage, wo sie über den Aposteln in kleinern Dimensionen angeordnet sind.[106] Die Heiligen der 3. Zone sind wieder etwas kleiner. In der Kirche zu Tufertswyl zogen sich die Propheten als Halbfiguren unter der Apostelreihe hin, und im Kirchenchor von Veltheim sind deren sechs an den Schildwänden gemalt. Häufig erscheinen sie als Halbfiguren[106a] in Nischen oder Medaillons (Castello, San Pietro; Rüti; Miglieglia), zuweilen vereinzelt zwischen andern Darstellungen (Disentis; Bern, Dominikanerkirche). Die Propheten sind meist höheren Alters (Tufertswyl); besonders gern schildert sie das 15. Jahrhundert so. Sie tragen meist Zeittracht, d. h. im frühern Mittelalter den spitzen Judenhut, später mehr phantastische orientalische Mützen und Turbane (Valeria; Tufertswyl; Rüti). Moses zeigt, wo er auftritt (Kappel), die facies cornuta. Als Attribute tragen sie Bücher und Schriftbänder.

Die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen war durch das Evangelium nahe gelegt.[107] Die Kunst verwandte sie meist mehr dekorativ, entweder als Halbfiguren in Nischen wie in Rüti und Fehraltorf an Chorbogen oder, wie in Veltheim, gleichsam als Blumen, die aus den grünen Blattranken am Fächergewölbe hervorwachsen. Hier tragen die klugen Mägdlein ein Kränzlein im Haar, die törichten einen phantastischen Kopfputz (Fehraltorf). Als ständige Attribute dienen den klugen aufrechte, den törichten umgestürzte Ampeln.

Bei den vier Evangelisten ist zu unterscheiden, ob sie arbeitend und somit vollständig menschlich gebildet sind, oder die Köpfe ihrer Symbole tragen; in ersterem Fall sind sie meist selbständig, vorab an Gewölbekappen gruppiert (St. Georg bei Bonaduz; Luzein) in letztern erfüllen sie nur einen dekorativen Zweck als Füllung der Zwickel neben der Mandorla (Losone):

in dreieckigen Gewölbekappen stützen sie dieselbe (Verscio-Pedemonte; Palagnedra); im andern Fall in idealer oder zeitgenössischer Tracht, tragen sie in diesem gleich Engeln Flügel und bunt gemusterte Gewänder. In der Klosterkirche von Kappel treten sie in einem Medaillonfries auf. Geflügelt und von den Symbolen inspiriert erscheinen sie in St. Georg bei Bonaduz, ebenso in St. Gervais in Genf, wo sie außerdem alle in einem Raum vereinigt sind.

Ihnen werden die vier Kirchenväter gleichgeordnet, die stets in ihrer Arbeit vertieft sind, und somit dieselben Motive wiederholen: Schreiben, Lauschen, Meditieren, Federschneiden oder Prüfen. Mit den Evangelisten werden sie besonders gern an vierteiligen Kreuzgewölben kombiniert: Chillon; Mezzovico; Ascona; Verscio; Dino; Miglieglia.[108] Die ältesten Vertreter dieses Themas dürften die auf je einer Kappe kombinierten Kirchenväter in der Vorkirche von Romainmôtier sein (14. Jahrhundert).

Allein erscheint der hl. Ambrosius am Schreibtisch in seiner Kirche zu Segno, als Retter der Mailänder in der Schlacht von Parabiago in San Carlo ob Prugiasco,[109] hier wie überall führt er als Attribut die dreischwänzige Peitsche.

Die Evangelistensymbole umgeben die Mandorla in der Regel so: unten der Löwe und der Stier, oben der Engel oder Adler, und zwar Adler und Stier zur Linken, die andern zur Rechten Christi (San Materno; Disentis).[110] Selbständig auf vier Gewölbekappen verteilt erscheinen sie u. a. in Büren, St. Imier und in der Sakristei von St. Peter in Basel, hier in anmutiger Weise mit Rankenwerk kombiniert. In der Peter- und Paulskapelle der Klosterkirche zu Kappel sind sie als Halbfiguren zusammen mit solchen von Propheten in Medaillons zu einem die Längswände abschließenden Fries komponiert; auf den menschlichen Körpern sitzen die Köpfe der Embleme. Diese tragen stets Flügel. Meist brachte es der Raum mit sich, daß der Körper von der Mandorla ab, der Kopf rückwärts derselben zugewandt war.[111]

Christentum und Judentum kommen als allegorische Frauengestalten, ohne jegliche polemische Tendenz an der Kirchendecke von Zillis vor. Beide treten aus einem Stadttor heraus und schieben dabei den Vorhang zurück; über der Kirche ist im Giebel ein Kreuz angebracht.

Die Vorfahren Christi treten an der Kirchendecke von Zillis als thronende Könige mit einem Messer in der Hand auf. In St. Gallen entstand während der Regierung Abt Manegolds (1123—33) eine Darstellung der Wurzel Jesse,[112] in spätgotischer Zeit eine solche am Durchgang des Lettners in der Dominikanerkirche zu Bern von der Hand des «Meisters mit den Nelken» und eine andere im Chor der Kirche zu Veltheim, beidemal mit der Madonna. Der Wurzel Jesse setzte der «Meister mit den Nelken» am genannten Ort als Pendant einen Dominikanerstammbaum[112a] gegenüber, und dasselbe Thema malte er im Sommerrefektorium desselben Klosters.

Die Figurengruppe unterscheidet sich vom Zyklus durch die beliebige Art und Anzahl der darin vereinigten Gestalten. Ein leitender Grundgedanke liegt dabei nur den Stifterbildern zu Grunde. So stellte ein Wandgemälde der Kirche zu Stein am Rhein den Kaiser Heinrich II. und Kunigunde mit dem Modell der Klosterkirche dar;[113] der Stifter eines Gemäldes empfiehlt sich und die Seinen dem Schutze der Madonna, indem er mit ihnen betend vor ihrem Thron kniet, wie ein jüngst entdecktes Gemälde der Kathedrale in Lugano zeigt: anderswo läßt sich der Stifter durch seinen Patron der Gottheit empfehlen (Castello, San Pietro; Thun; Sitten, Valeriakirche im südlichen Seitenschiff und am Lettner).

Eine besondere Gruppe von Stifter- und Empfehlungsbildnissen repräsentieren Darstellungen der Mutter des Erbarmens: die hl. Jungfrau breitet entweder ihren Mantel über die beiden zu ihren Füßen knieenden Betergruppen aus, oder sie hebt nur die Hände schützend über sie, während Engel ihren Mantel gleich einer Draperie halten. Anbetend knieen vor ihr die Stifter des Bildes, sei es eine Familie, sei es eine ganze Talschaft. (So in Oberwinterthur; Ascona, Kollegiatskirche; Muttenz, Beinhaus; Bonaduz, St. Georg; Waltalingen; als Schützerin mit dem Mantel tritt die Patronin von Sta. Marta bei Carona auf.) Von mittelmäßigen Künstlern wird derselbe Typus schematisch wiederholt (Disentis, Sta Agatha), während sich bessere Maler darum bemühen, charakteristische Typen darzustellen, was besonders die Gemälde der Westschweiz vor den andern auszeichnet; von hohem historischem Wert ist daher das Schutz-

mantelbild in St. Gervais zu Genf, entstanden um 1450, das uns die zwei Gegenpäpste Felix V. und Nikolaus V. beide in Anbetung der Madonna zeigt.

Zu den Figurenserien leitet eine Gruppe von Bildwerken über, die wir als eine Art hl. Conversazionen oder Heiligengespräche bezeichnen möchten, da auf ihnen die Madonna mit einzelnen Heiligen oder Engeln zu einer Gruppe zusammengeordnet erscheint: die Vorzüge der Komposition beruhen allerdings mehr auf der Architektur — es sind Tympana oder Schildwände — als auf dem Geschick des Malers. Am Tympanon von St. Pierre de Clages (Mitte 13. Jahrhundert) kniet vor der thronenden Madonna der hl. Petrus mit der einfachen Tiara; Engel halten Leuchter und spenden Weihrauch, und oben erscheint die Halbfigur Gott-Vaters mit noch ziemlich jugendlichen Zügen.[114]

Immens ist die Zahl der Heiligengestalten, welche entweder als Einzelbild vorkommen oder sich mit andern innerhalb eines gemeinsamen Rahmens zu einer längern oder kürzern Serie zusammenordnen.

Die Madonna ist die Vermittlerin zwischen Himmel und Erde; weil sie beim jüngsten Gericht den strengen Richter um Erbarmen für die Menschheit anfleht, wendet sich diese schon hienieden am liebsten an sie, und da sie als Freundin der Menschen auch menschlich empfinden mußte, verließ das Mittelalter allmählich den erhabenen aber kalten Typus der byzantinischen Königin, freilich ohne ihn ganz zu überwinden. Noch zu Ende des 15. Jahrhunderts thront die Madonna mit dem segnenden Kind auf dem Schoß wie im 12. Jahrhundert. Das oft vom Schleiermantel bedeckte Haupt schmückt die Krone. Die Gesichter beider sind von strengster Würde und ohne Regung. (Zürich, Großmünster; Castello, San Pietro; Ascona.) Nur schüchtern und allmählich melden sich die Züge, welche die heiligen Personen dem menschlichen Herzen näher bringen; der Maler gibt dem Knaben eine Frucht in die Hand, oder legt sein Händchen auf das Buch der Mutter, oder dieser liebkost sie,[115] aber der menschlichste Zug, daß die Madonna das Kind nährt, begegnet uns nicht vor dem 15. Jahrhundert (Biasca). Die Vorzüge der meisten dieser unzähligen Madonnenbilder beruhen,

abgesehen von den glücklichen Griffen, die ab und zu ein Maler in Bewegung oder Gesichtszügen oder dem Faltenwurf tat, auf der dekorativen Seite; wahrhaft prächtige Thronarchitekturen bauen sich gelegentlich hinter den Gestalten auf (Ascona), oder durch lebhafte Farbengegensäize auf den Brokatgewändern oder Teppichen ziehen die Bilder das Auge auf sich (Biasca; Castello). Die Tracht der hl. Jungfrau besteht aus gegürtetem, meist rotem Kleid und dem namentlich im 15. Jahrhundert auch den Kopf deckenden meist blauen oder grüngefütterten Mantel, gelegentlich mit einem weißen Kopftuch darunter; an Stelle des Schleiers tritt die Krone.

Die Lehre von der unbefleckten Empfängnis wußte ein mittelalterlicher Künstler nur durch ein Symbol auszudrücken. In einem Garten sitzt die hl. Jungfrau, in deren Schoß ein von Hunden gejagtes Eichhorn flüchtet. (Winterthur, Haus zur Apotheke, 15. Jahrhundert).[115a]

Die Engel,[116] an Zahl unbestimmt und ebensowenig genau nach den neun Hierarchieen unterschieden, fungieren als Musikanten bei der Krönung Mariae (Disentis; Davos-Dorf) und ihrer Himmelfahrt (Prugiasco), als Chorknaben mit Weihrauchfässern (Tesserete; Windisch; Luzern, Franziskanerkirche) oder Leuchtern (Grandson, Magdalenenbild). An Gewölbekappen erscheinen sie in der Kirche von Büren, der Makkabäerkapelle von Genf und der Valeriakirche, hier herrlich über den andern Figuren gleichsam schwebend, mit Passionswerkzeugen. Ueber die dekorative Verwertung der Cherubim s. o.[117]

Der Erzengel Michael erscheint stets als Drachentöter (Romainmôtier), und Seelenwäger, wobei er stets mit dem Teufel einen Strauß zu bestehen hat: entweder hängt sich dieser an die Schale mit den bösen Werken (Bonaduz), oder er hockt auf dem Wagebalken (Zell).[118] An der ehemaligen Staigkapelle in Schaffhausen war die Auffassung noch burlesker. Auf dem einen Wagebalken hockte ein Teufel, ein anderer, der sich zum Ueberfluß einen Mühlstein um den Hals gehängt hatte, klammerte sich an die mit einer ganzen Kirche beschwerte Schale. In der andern stand die Seele des zur Seligkeit Berufenen, über den St. Michael das Wasser der Reinigung goß.

Tracht wie Waffen des Engels wechseln. An der Westwand von Romainmôtier trägt er Diakonengewand und durchbohrt den Drachen mit einer Lanze; in enganliegender Zeittracht hebt er, mit der Linken die Wage haltend, die Rechte gegen den Teufel; die Denkmäler südlich der Alpen zeigen ihn durchweg geharnischt (Carona; ebenso am Chorgiebel von St. Jean in Freiburg), gelegentlich mit einem kostbaren kurzen Brokatgewand (Mesocco; Brione-Verzasca). Als Waffen fungieren Schwert (Carona), Kreuzlanze (Mesocco), Partisane (Monte Carasso).

St. Gabriel, der Engel der Verkündigung, trägt im 13. Jahrhundert (Romainmôtier) Tunika und Mantel, im 14. öfters am Mantel eine Kapuze (Casti; Glasgemälde in Frauenfeld-Oberkirch; Miniatur der Toggenburger-Bibel in Berlin), in spätgotischer Zeit meist Diakonengewand. (s. o.)

Großer Beliebtheit erfreut sich in den Alpenländern der hl. Christophorus;[119] weil derjenige, der ihn am frühen Morgen ansieht, selbigen Tages vor jähem und unbußfertigem Tod bewahrt bleibt, erscheint er, zuweilen in riesigen Dimensionen an den Kirchen und Häusern, aber fast ebenso oft innerhalb derselben. (Zürich, St. Jakob an der Sihl und Großmünster; Oberwinterthur; Kirchbühl; Sent; Romainmôtier, Vorderkirche; Zug, Archiv; Stein am Rhein, Hohenklingenkapelle; Kyburger Schloßkapelle). Die romanische Epoche charakterisiert ihn als Fürsten. Ueber reich gemustertem Gewande, das bei den Denkmälern der südlichen Schweiz auf byzantinische Vorbilder zurückgeht, ist ein Hermelinmantel mit kostbarer Borte drapiert; das Haupt schmückt eine Krone (Biasca; Rossura; Torello; Brione-Verzasca); der Christusknabe mit der offenen (Biasca; Brione) oder geschlossenen (Torello) Schriftrolle, ist mit Tunika und Mantel bekleidet; die Rechte segnet. Die altertümlichere Auffassung setzt ihn auf die linke Schulter des Riesen (Biasca; Rossura; Brione) der ihn mit der Linken stützt, während die Rechte den entwurzelten Baum faßt. Natürliches Empfinden ließ den Riesen den Christusknaben im linken Arm halten (Torello). Die Vorliebe für gemusterte Gewänder erhielt sich bis ins 14. Jahrhundert hinein, aber die Haltung wurde freier und die Krone verschwand; Christophorus tritt seither barhäuptig auf (Zillis; Kirchbühl; Rhäzüns, St. Paul; Walenstadt; Feldbach). Die erste

Andeutung, daß der Riese durch Wasser schreitet gibt auf dem Zilliserbild der kleine Fisch.

Der jüngere, im 15. Jahrhundert übliche Typus vereinfacht zunächst die Tracht zu einer kurzen gegürteten Tunika und einem meist über die Brust drapierten kurzen Mantel. Das Christuskind kommt wieder auf die Schulter des Riesen zu sitzen, hält sich aber an seinem Haar fest, während er mit beiden Händen den Baumstamm faßt. Bezüglich der Stellung halten die Christophorusbilder südlich der Alpen an der alten strengen Frontalansicht fest; das einzig lebendige Moment bringt der mehr oder weniger bewegte Christusknabe mit dem flatternden Mantel. (Bellinzona, San Biagio; Tesserete; Segno.) Dafür läßt sich der Künstler selten die eingehende Schilderung der das Wasser nun in großer Zahl belebenden Wesen, Fischen, Sirenen, Polypen sowie der steilen Ufer mit dem Einsiedler entgehen (Malvaglia; Mesocco; Monte Carasso). Nördlich der Alpen suchte man beide Figuren in geistigen Rapport zueinander zu setzen: nach dem Wortlaut der Legende beginnt der Riese unter der Last zu keuchen (Davos-Platz) oder, noch gebückt, steht er still, wendet den Kopf nach dem Knaben zurück und vernimmt, wen er getragen (Zürich, Großmünster; steifer, aber mit ausführlicher Landschaft in Klingental). Hinsichtlich der Landschaft begnügen sich die Meister im Süden damit, den Fluß mit der Figur zwischen zwei Felsen einzuzwängen, diese aber in ein geradezu lächerliches Verhältnis zur Figur zu setzen, während diesseits der Alpen nicht nur der Maßstab besser ausgeglichen sondern die ganze Landschaft breiter, natürlicher geschildert ist. (Basel, Sakristei von St. Peter.)

Große Verbreitung genoß seit 1450, dem Jahre seiner Heiligsprechung, südlich der Alpen der hl. Bernhardin von Siena.[120] In der Regel steht er im Franziskanerhabit lehrend auf einer Kanzel, vor sich oder in der Hand ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift: pater manifestavi nomen tuum hominibus. Die Gloriole mit dem Monogramm Christi, die ihm beim Predigen zu erscheinen pflegte, schwebt über ihm, oder er hält sie mit den Händen. Der regelmäßig wiederkehrende Typus zeigt einen feinen, durchgeistigten, mageren Gelehrtenkopf. Zu Füßen der Kanzel stehen drei Bischofsmützen als Symbol der drei italien-

ischen Episkopate, Siena, Urbino, Ferrara, die der Heilige ausgeschlagen hatte.

Der heilige Bernhard trägt weiße Kutte und hält an einer Kette den Teufel gefangen (Monte Carasso, zweimal).[121] Die hl. Lucia präsentiert ihre Augen auf einem Teller und hält mit der andern Hand den Bohrer (Mesocco; Monte Carasso). Die hl. Agatha hält die abgerissene Brust entweder in der Hand (Bellinzona, San Biagio), oder mittelst der Zange (Disentis); gleichsam als Hostie zeigt sie beide Brüste in einem monstranzartigen Gehäuse, während durch das Mieder hindurch die blutigen Wunden sichtbar werden (Carona). St. Rochus erscheint meist als Pestheiliger in Verbindung mit Sebastian als einer der meist gefeierten Tessiner-Heiligen (Castello, St. Antonio), er trägt Pilgertracht und zeigt die Wunde am linken Oberschenkel (Ascona, Casa Abbondio; Locarno). St. Franziskus empfängt von dem mit Cherubimflügeln versehenen Gekreuzigten die Wundmale (Morcote, St. Antonio); als Einzelfigur trägt er die Kutte seines Ordens und das Kruzifix nebst Buch (Locarno) oder Strick (Carona). Neben dem als Pilger charakterisierten Jodokus liegt auf der Erde eine Krone, zum Zeichen der hohen Würde, die er ausgeschlagen hatte (in Briegels: St. Martin, St. Jakob).[122] In ihrer Titelkirche zu Carona erscheint die hl. Martha wie die Schutzmantelmadonna als Beschützerin ihrer Konfraternität, die früher auch an diesem Orte einen Sitz hatte: in weißen Kutten knieen mit vermummten Köpfen und der Pönitenzpeitsche einige Mitglieder der Genossenschaft zu Füßen der ebenfalls weiß gekleideten Heiligen, die in der Rechten Weihkessel und Wedel hält. Als ritterliche Heilige, deren Bewaffnung allerdings nur aus Schwert oder Keule besteht, die sich aber sonst durch ihre modische Kleider- und Haartracht auszeichnen, sind Placidus (Disentis, Sta. Agatha, Mametis (Mezzovico, San Mamette; Semione), Defendens (Monte Carasso) und Romanus (Ascona) nebst andern[123] charakterisiert. St. Luguzonus oder Luzius,[123a] in Bauerntracht (Giornico, St. Maria di Castello) führt als Attribut einen großen Käse (Ascona), von dem er gelegentlich Stücke verteilt (Carona), oder es ist ihm ein Stück Vieh, Kuh oder Ziege, beigegeben (Semione).

Trotz der enormen Verbreitung, welche der Kultus des hl. Moriz von Agaunum genoß,[124] sind nur sehr wenige malerische Darstellungen auf uns gekommen. In Oberaegeri trägt er gotischen Krebsharnisch, Lanze, Schwert, Fahne mit durchgehendem blauem Kreuz in weiß; ob der Ritter, der auf dem Kamin eines Saales der Burg Valeria zusammen mit der Madonna komponiert ist, und nebst dem gotischen Harnisch Kreuzfahne und Tartsche hält, Moriz oder Georg darstellt, ist ungewiß; ebenso spärlich sind die Bilder des hl. Theodul,[125] und St. Ymerius ließ sich bis anhin nur in der Sakristei von St. Peter in Basel nachweisen.[126] St. Verena, hauptsächlich in Zurzach verehrt, ist durch Gefäß und Kamm charakterisiert.[127] (Zurzach, Kyburg.) Von den elftausend Jungfrauen lassen sich bis jetzt auf Wandgemälden Ursula mit dem Pfeil (Kyburg; Klingental) und Euphrosyne[128] mit Zweig, Buch und Blumenkränzchen (Klingental) nachweisen.[129]

Der hl. Bischof Ulrich mit dem Fisch ist thronend auf der Kyburg, stehend in St. Agatha in Disentis und Oberkirch bei Frauenfeld dargestellt. Noch eine einzige Darstellung des Volto santo von Lucca ist erhalten und befindet sich in der Hohenklingenkapelle zu Stein am Rhein. In langem Talar, die Königskrone auf dem etwas geneigten Haupt hängt Christus am Kreuz, hinter dem sich ein Regenbogen wölbt, vor ihm steht ein Altar mit Kelch und zwei Leuchtern; daneben kniet eine Gestalt, der Christus einen Schuh zuwirft. Schnürer hat in seiner eingehenden Monographie über die Verbreitung der Kümmernisbilder in der Schweiz,[130] überzeugend dargetan, daß es sich hier um eine ziemlich treue Kopie des in Lucca so hoch verehrten romanischen Volto santo handle und daß diese um 1445 vermutlich zum Andenken an einen Besuch in Lucca vom letzten Ritter von Hohenklingen, Ulrich X. gestiftet worden.

II.

Entsprechend den kirchlichen Zyklen in den Gotteshäusern fand das Ritterleben in den Schlössern seine Verherrlichung, wozu die reiche Fülle mittelalterlicher Sagen willkommenen Stoff, die zahlreichen illustrierten Handschriften sowie die Wandbe-

hänge Anregung und Vorbilder boten. Die schweren Schicksale, welche unsere Burgen schon seit dem Mittelalter heimsuchten, erklären es, daß nur so verschwindend wenig Wandgemälde weltlichen Inhalts auf uns gekommen sind. Einen epischen Stoff finden wir nur im Schloßturm von Maienfeld in Malerei vorgeführt; es sind fünf Szenen der Dietrichsage, nämlich die Begegnung des Helden mit Ecka, die Ueberbringung der Botschaft von dessen Tod an die Königin Seeburg, der Kampf mit Fasolt, die Episode mit Elephant und Drache, der hier als Greif aufgefaßt ist; von der letzten hat sich nur eine mit Zuschauern besetzte Dachzinne erhalten. Daneben erging sich der Maler aber auch in alltäglicheren Szenen, wenn er anschaulich eine Weinlese und eine Prügelei in einer Schenke vorführt. Einen beliebten Gegenstand der ritterlichen Kunst bildeten die behaarten Waldmenschen, die von zarten Damen an einer Leine geführt werden. Ein schon längst untergegangenes Bild dieses Inhalts im Schloß Liebenfels[131] trug als Erklärung die Beischrift: Ich bin haarig und wild und fuert mich ain wiplich bild, und als Antwort der Dame, die auf ein schwebendes Herz zeigte: ich zaig dir min anmuot, wie min herz fliegen tuot.[132] Zum ritterlichen Bilderkreis gehört auch der halb historische halb mythische seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland verbreitete Zyklus von den neun stärksten Helden, von denen drei, Hektor Alexander und Cäsar dem heidnischen, drei andere, Josua, David und Judas Makkabäus dem jüdischen Altertum, die drei letzten, Karl der Große, Artus und Gottfried von Bouillon, der christlichen Aera angehören.[133] Auf der Burg Valeria ob Sitten ist im Saal der Kalenden ein solcher Zyklus aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten. Die Schilde sowie die Kacheln der Rüstungen sind bizarr, das phantastische Aussehen der Helden erhöhen die verschiedenartigen Kopfbedeckungen, vorab Turbane; als Waffen figurieren unter anderm auch krumme Säbel. Als Schildbild führt z. B. David die Harfe, Gottfried von Bouillon das Kreuz von Jerusalem, das hl. Grab und den Dornenkranz. Turnier und Waidwerk sah man auf Schloß Steinach dargestellt, ein Turnier auch in der Seneschallie zu Sitten, und den Wänden eines Zimmers im Schloß Schweinsberg bei Attinghausen entlang zieht

sich noch heute eine allerdings mehr dekorativ beabsichtigte Jagd. Ernsteren Betrachtungen verlieh der Schloßherr von Sargans Ausdruck, wenn er in sieben Bildern das menschliche Leben von den Steckenpferd reitenden Jungen bis zu dem vor dem Altar betenden Greisenpaar darstellen ließ. Alle Urheber solcher Zyklen dürften zu den begüterten Adeligen gehört haben; die meisten achteten mehr auf Sicherheit als Behaglichkeit, und in vielen Fällen mochten materielle Genüsse vor künstlerischen den Vorrang haben. Weil die Ministerialen häufig finanziell besser gestellt waren als die mächtigen Lehensherrn, so ist es leicht verständlich, daß sie mehr auf die Ausstattung ihrer Häuser verwenden konnten. Ein prägnantes Beispiel bietet dafür die Trinkstube im Haus zur Zinne in Diessenhofen, der Sitz der «Herrenstube». Unter Truchseß Johannes entstand im 2. Dezennium des 14. Jahrhunderts bei Anlaß eines Besuches Herzog Leopolds [134] der malerische Schmuck der Trinkstube, Bilder, die zwar auch das ritterliche Leben aber mehr die derbe Seite desselben vorführten. Einen ganzen Fries füllte eine Jagd, kriegerische Szenen wechselten mit friedlichen, wie dem Scheibenwurf. Aber auch die Schattenseiten des Lebens fehlten nicht: ein Patient, der einem Chirurgen in die Hände gefallen war, ein dickbäuchiger Zecher, zuerst vergnüglich trinkend, dann aber mit Katzenjammer und Gardinenpredigt bedacht. Auch hier durfte die Erstürmung der Minneburg nicht fehlen; das Reich der Fabel war durch die Fuchsenpredigt vertreten. Ausdruck derbsten Humors und Zeichen von nicht allzu feinem Geschmack war die recht anschauliche Darstellung der Geschichte vom Veilchen, eines Stoffs des Neidhart von Reuental. Derselbe Gegenstand kam einige Dezennien später in weit weniger «pikanter» Form im Haus zum Grundstein in Winterthur zur Darstellung.[135]

Ebenso gründlich hat die Zeit mit malerischen Denkmälern in Bürgerhäusern aufgeräumt, abgesehen davon, daß nach Einführung des Getäfels die Wandmalerei im günstigsten Falle noch an die Decke verwiesen wurde. Die Fassadengemälde, wie solche die Häuser Basels zur Konzilszeit schmückten,[136] fielen, abgesehen von anderen Gefahren, oft klimatischen Einwirkungen zum Opfer. Die reichste Sammlung von malerischem

Schmuck in Bürgerhäusern hat sich in Konstanz erhalten;[137] in Winterthur zeigte das Haus zum Waldhorn[138] einen vollständigen Zyklus biblischer, allegorischer und genrehafter teils ungemein launiger Szenen; im Haus zur Apotheke[139] daselbst sah man das Einhorn, das von Hunden in den Schoß der Jungfrau getrieben wird, und im Haus des Herrn Gabuzzi in Bellinzona[140] Monatsbilder als Reste eines Monumentalkalenders. Ebenso ist der Untergang der fast genrehaften, kulturgeschichtlich interessanten Malerei im alten Spital von Locarno,[141] welche die Zurüstung zu einer Mahlzeit darstellte, zu beklagen. Die biblische Erzählung von den vier stärksten Dingen ließ 1509 Abt David von Winkelsheim in einen Vorraum zum seinem Prunksaal im St. Georgenkloster zu Stein am Rhein malen; zu dem auf der Erde schlafenden König Darius treten die drei Jünglinge, alle in schmucker Zeittracht, mit ihren Spruchbändern, worauf ihre Erklärungen stehen. Ein allegorischer Gemäldezyklus in der Komthurei zu Küsnach stellte einst den Kampf der Tugenden gegen die Laster nach Art gleichzeitiger Holzschnitte dar;[142] die einzige Figur davon, die 1873 zum Vorschein kam, war ein völlig geharnischtes Wesen, das auf einem Drachen ritt; auf dem Helm trug die Gestalt einen Bienenkorb; sie ließ sich als «Trackait» erklären.

Abgesehen von rein dekorativen Malereien (Bern, Solothurn) gab es für Rathäuser ganz bestimmte, natürlich auf die Gerechtigkeit Bezug nehmende Darstellungen.[143] Das Jüngste Gericht, das Hans Dyg 1519 über den Treppenaufgang, an einer Loggia des Basler Rathauses[144] malte, führte den Richtern einen unbestechlichen Richter in Person Christi als Muster vor. Eine ausführliche, heute stark übermalte Allegorie aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zieht sich als Fries dem Ratssaal in Genf entlang; an den Thron der Gerechtigkeit reihen sich Redner und Dichter des Altertums, auf ihren Schriftbändern Lobsprüche der Gerechtigkeit tragend. Auf einer andern Seite sitzen die Diebe mit abgehauenen Händen, und neben ihnen sieht man den König David mit dem 82. Psalm.[145] Ein Zeugnis, daß auch die monumentale Historienmalerei Pflege fand, ist die Nachricht, daß 1440 am Rheintor zu

Basel der Einzug des Procop dargestellt worden ist [146] Im Jahre 1466 malte Hans Balduff am Spalentor, 1491 am Eselsturm, beide in Basel.[146a] Aus dem Jahre 1504 stammte eine Darstellung der Schlacht bei Sempach am Turm des Luzerner Rathauses,[146b] eine ältere, später vielfach restaurierte enthielt die Schlachtkapelle von Sempach.[146c]

Karikaturen in Form flüchtiger Rötelzeichnungen oder eingekratzt finden sich, aus sehr verschiedenen Epochen stammend, im Schloß Chillon, nämlich einem Treppenhause und der sog. salle de torture. In einer Zelle des St. Georgenklosters zu Stein a/Rh. fanden weltlich höfisches Leben wie derber Humor Eingang: an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand eine sog. Mönchspredigt; vor einem Rankengeflecht erscheinen drei Halbfiguren, die mittlere hat die Arme erhoben und läßt die Zunge aus dem großen Maul heraushängen; die zwei anderen Gestalten bekunden lebhafte Aufmerksamkeit an der wohl nicht allzufeinen Rede. An der untern Wandhälfte reicht eine Dame einem jungen Stutzer den Becher, die Handbewegung einer älteren Frauengestalt zeugt nicht gerade für Einverständnis mit den Jungen. An der Fensterwandung blickt eine anmutige Jungfrau sehnsüchtig nach oben: offenbar ist ihr ein Vögelchen entkommen.

ZWEITER HAUPTABSCHNITT.

Die mittelalterliche Wand- und Deckenmalerei in ihrer künstlerischen Entwickelung.

I. DIE KOMPOSITION.

Vom Altertum war der christlichen Aera als künstlerisches Erbe das Verständnis für Tiefendimension, logische Gliederung der Figuren und Gruppenbildung zugefallen; aber bevor sich die Völker des Nordens desselben bemächtigen konnten, hatte es sich stark verflüchtigt; die Vorbilder, die ihnen zur Verfügung standen, waren schon Werke der Verfallszeit. Im Absalomszyklus von Münster in Graubünden, in dem Zemp ein Denkmal der karolingischen Epoche nachgewiesen hat, lebt kaum mehr eine Spur des antiken Raumgefühls, die Vorgänge entwickeln sich ausschließlich in der Breite:[147] aber die Erzählung zeichnet sich durch scharfe Gliederung aus, indem Haupt- und Nebengestalten deutlich voneinander geschieden sind. Jene erscheinen durch starke Cäsuren herausgehoben oder als Mittelpunkt einer Gruppe betont; am liebsten benützt der Maler dazu die rahmenartigen Architekturen, wie z. B. bei der Trauer Davids um Absalom oder dem Empfang der Thekoitin. Selbst die rein repräsentative Komposition der anbetenden Apostel zu beiden Seiten der Majestas Domini, begleitet von Erzengeln ist rhythmisch gegliedert, indem zwischen je zwei knieende Apostel ein Engel in lebhafter Bewegung zu

stehen kommt, wodurch die Linie der Köpfe gleich einer Welle, gipfelnd in der Glorie Christi, verläuft. Andere Kompositionen, wie der Aufruhr Absaloms, sind zerfahren; die Gruppenbildung besteht aus einem gedrängten Neben- und Hintereinander von Figuren, wobei von den hintern nur Haare und Stirne sichtbar werden. Die fast ausschließlich angewandte Stellung liegt zwischen Halbprofil und Vorderansicht.

Die rhythmische auf spätantike Vorlagen zurückgehende Kompositionsweise, welche von August Schmarsow auch für die Bilderfolge von Reichenau-Oberzell nachgewiesen wurde, hätte sich auch an der Decke zu Zillis in noch stärkerem Maße geltend gemacht, wenn nicht die durchweg quadratischen Felder den Maler an einer freien Entfaltung seiner Vorwürfe gehindert hätten. Christus, in den meisten Bildern der Träger der Handlung, ist, vorab bei Wunderdarstellungen, durch stärkere oder schwächere Cäsuren von den ihm folgenden etwas kleiner gebildeten Jüngern sowie den andern Figuren getrennt. Sonst pflegt er ganz vorn in der Mitte zu stehen, die andern Gestalten etwas überschneidend. Eine größere Anzahl von Figuren werden meist in zwei parallel zur Bildebene verlaufenden Reihen angeordnet, wobei die hintern nur als Lückenbüßer zu werten sind. Verschwindend selten versucht der Maler eine Bühne zu schaffen, d. h. die Tiefe auszunützen, so z. B. bei der Hochzeit zu Kana; wie den ägyptischen Künstlern wird ihm einmal (Wunder von Gerasa) das Hintereinander zum reinen Uebereinander; der Vergleich mit derselben Darstellung zu Reichenau-Oberzell ergibt, daß unser Künstler im Begriff ist, vollständig mit der klassischen Ueberlieferung zu brechen. Nur einmal, bei der Oelbergszene, d. h. den fünf schlafenden Jüngern, gelang ihm eine Gruppierung; einer bildet den Mittelpunkt, der zweite ist in der Breite des Bildes vor ihm hingelagert, die übrigen umschließen ihn sitzend. Der Kontakt zwischen Figur und Architektur ist gelöst; diese verliert als Kompositionswert jede Bedeutung, sie wirkt im günstigsten Falle rein dekorativ.

Trotzdem das 13. Jahrhundert für uns noch eine große Lücke bildet, tritt für die Entwickelung der Komposition keine Unterbrechung ein; die Gemälde von Maienfeld und Dies-

senhofen repräsentieren im Grunde keinen Fortschritt, da sich die Erzählung ausschließlich in der Breite entwickelt; aber in logischer Gliederung, in Zusammenfassung zu einzelnen Gruppen, leisteten die Maler durchaus Achtenswertes. Dem Wortlaut des Textes folgend wird beim «Veilchen» in Diessenhofen die Tat des bösen Bauern und ihre Wirkung synchronistisch vereinigt: ein Baum trennt beide Szenen; der Reigen der Tänzer ist gelöst, sie stehen um den Ort der Tat versammelt, wobei es der Meister nicht an sprechenden Gebärden fehlen ließ. Die Anbringung einfacher, in der Erzählung selbst begründeter Züge zeichnet auch die Schildereien von Maienfeld aus. In großen Scharen mit viel Lärm ziehen die Philister gegen Simson aus, aber vor dem wuchtig dreinhauenden Riesen türmt sich ein Leichenhaufe; allerdings ist die Masse nur durch einige Figuren angedeutet, und die Tiefe, deren Begriff diese silhouettenhaften Gestalten nicht zu erwecken vermögen, muß sich der Beschauer hinzu denken. Einem dekorativen Bedürfnis mag es entsprungen sein, daß sich beim Jagdbild von Oberwinterthur die Bäume bogenartig über einzelnen Gruppen wölben. Vorgänge, die notwendig eine breite Bühne erforderten, wie die Kreuzaufrichtung, konnte bei der konstanten Leugnung der dritten Dimension nur so geschildert werden, daß man die beteiligten Figuren über die ganze Fläche verteilte (Oberstammheim; Bonaduz). Zu einer Komposition von vollendeter Symmetrie waren auf einem Gemälde im Fraumünster in Zürich zwei Prozessionen vereinigt, die sich beide nach der Mitte, auf das Fraumünsterstift zu bewegten; beiderseits korrespondierten andere Bauten, und das Ganze faßte im Hintergrunde die Albiskette zusammen.

Ueber diesen reinen Teppichstil suchten die Maler zu Ende des 14. Jahrhunderts hinauszukommen; die Neuerung, die sich natürlich nur allmählich verbreitete, knüpft sich an die Einführung der perspektivisch gezeichneten Architektur, wodurch sich tiefe, festere Gliederung der Szenerie ergab. Diese erste raumerzeugende Architektur, welche sich dadurch vom bloßen Versatzstück zum integrierenden Bestandteil der Komposition erhob, zeigt der Marienzyklus in der Krypta des Münsters zu Basel (wohl um 1370), während am unmittelbar daran

stoßenden Gewölbe, dessen malerischer Schmuck in zeitlicher Nähe des andern entstanden war, die Krippe noch in reiner Flächenzeichnung erscheint. Dort wölbt sich oben an der langen Treppe über dem Altar ein von zwei Seiten gesehener Baldachin mit Untersicht; wohl sind die Figuren richtig verteilt, aber doch mit den Baulichkeiten noch in keinen wirklichen Kontakt getreten, außer etwa bei der Begegnung Joachims und Annas, wo letztere noch zum Teil im Tor steht. Die Lückenhaftigkeit der Denkmäler läßt den Verlauf der Vereinigung von Figur und Architektur nicht deutlich erkennen, nur so viel steht fest, daß man auch ohne Hilfe der Linearperspektive um die Jahrhundertwende zu Gruppenbildungen, die auch auf der dritten Dimension fußten, zu gelangen suchte. Ein Zeugnis dafür bietet «der Zwölfjährige im Tempel» in St. Georg bei Bonaduz. Als beherrschende Mittelfigur thront Christus; zu beiden Seiten reihen sich Schriftgelehrte und Schüler auf, allerdings mit fast einseitiger Betonung der einen Richtungslinie; als raumbildende Faktoren läßt der Meister vorne ein paar Schüler sitzen.

Bald ging man einen Schritt weiter, indem man die Landschaft, statt sie hinter den ganz nach vorne gedrängten Figuren als Versatzstück anfzustellen, diesen überwies, ihr durch Felsen, Bäume oder dergleichen, bestimmte Akzente verlieh. Es konnte nun nicht anders sein, als daß die Gestalten und Gruppen anfangs auf dem großen Plan, der schließlich immer noch eine Wand war, verzettelt wurden (Epiphaniasbild in Thun), bis die Figuren und Szenerien unter bestimmte Richtungslinien gefaßt werden konnten. Auf dem Weihnachtsbild im Franziskanerkloster zu Fribourg ordnen sich die Hauptpersonen zu einem Halbkreis zusammen, der die zweite knieende Wärterin umschließt; oben erscheint, gleichsam nur raumfüllend, ein Grüppchen Hirten. Aber derselbe Maler tat einen neuen Schritt; er differenzierte die Proportionen, so daß die Hauptfiguren, alle sitzend oder knieend, fast die Hälfte der gesamten Bildhöhe, die Hirten etwa einen Viertel einnehmen. Daß damit die Raumillusion nicht erreicht wird, besonders, wenn sich hoch über ihren Köpfen noch ein Wald hinzieht, ist einleuchtend; es galt, diese sprunghaften Beobachtungen zu

vertiefen, den Blick auf das Ganze zu richten. Im Ganzen ist der Schöpfer des Bruno-Zyklus in der Karthause zu Basel glücklicher, indem ihn seine scharfe Naturbeobachtung manches Motiv als nützlichen Raumfaktor erkennen ließ, und indem er, wohl an einem bedeutenden Kunstzentrum erzogen, über eine Fülle von Richtungsmöglichkeiten verfügte; so brachte er die Waldwiese, so den Ring der Klostergebäude fertig; aber für die Darstellung von Innenräumen hat die Kraft noch versagt,[148] und in der Verteilung der Figuren, die entweder dicht aneinander gedrängt stehen oder über den weiten Plan verzettelt sind, steht der Meister noch weit hinter dem des obigen Bildes zurück. Dieselbe Stufe räumlicher Schilderung nur mit weit größerer Ausführlichkeit, nimmt der große Liebesgarten aus einem Hause in Konstanz, jetzt im schweizerischen Landesmuseum in Zürich ein; wie ein Miniator kann sich der Maler in Aufführung einzelner Episoden nicht genug tun, aber die einzelnen Gruppen führt er reihenweise ohne Differenzierungen vor; ganz unvermittelt nimmt der Maßstab seitlich und im Hintergrund plötzlich ab, allein bei schon etwas geringem Ansteigen des Horizonts ist der Raum der Bassins, Mauern, des Tores, vorab eines gotischen, ganz in den Vordergrund gerückten und sehr hohen Brunnens wegen von eminenter Plastizität. Ein Zusammenwirken von Figur und Landschaft erreichte der Meister, der 1487 in der ehemaligen St. Michaelskirche in Zug eine Gethsemane-Szene gemalt hat. Das Gemälde nebst andern wurde abgelöst und befindet sich jetzt im Landesmuseum in Zürich. Noch braucht er für seine Figuren einen viel zu großen Raum, aber er ist fest umgrenzt und könnte in natura so beschaffen sein; auch die Stadtvedoute ist nicht nötig, aber der Ausblick, ist doch durch zwei hohe Felsen auf dies eine Stück beschränkt. Von der Seite, d. h. ziemlich aus der Tiefe führt Judas die Schergen herbei; für diese Nebenepisode also brauchte der Künstler noch so viel Platz. In der Mitte des Gartens kniet Christus; die schlafenden Jünger sind mit ihm zu einer ausgesprochenen Dreieckskomposition zusammen geschlossen.

Daniel Burckhardt[149] hat nachgewiesen, daß alles was um die Jahrhundertwende in und um Basel geschaffen wurde, mehr

oder weniger stark von den Werken Martin Schongauers beeinflußt ist, was eine Erklärung in der geographischen Nähe des elsässischen Kunstzentrums und der starken Verbreitung der Kupferstiche des Meisters findet. Man kann aber nicht sagen, daß der Künstler, der die Passionsfolge in der Kirche von Muttenz zu malen hatte, sehr tief in Schongauers Stil eingedrungen sei: vergleichen wir die nur in Kopie erhaltene Darstellung des Ecce homo mit dem gleichnamigen Stich (B. 15), so fällt auf, wie wenig Gefühl er für die klare Raumdisposition und damit auch für die Figurenverteilung hatte; die Treppe verwandelt er zum Steinblock, statt den Hof auch mittelst eines Toreinganges nach hinten zu öffnen, schließt er ihn mit einer hohen Mauer ab. Und wie stümperhaft ist die Anordnung der Figuren! Das Mißverhältnis zwischen diesen und dem Raum steckte ihm noch zu sehr im Blute, als daß er durch sein Vorbild hätte gefördert werden können. Der Boden steigt an, wie auf hoch-mittelalterlichen Bildern überragen daher die hintern Gestalten die vordern mit den Köpfen; der Eindruck der herandrängenden Menge, den der Stich so vortrefflich zum Ausdruck bringt, geht auf dem Gemälde vollständig verloren. Auch bei den leider nur in flauen Kopien auf uns gekommenen Wandgemälden zu Töss scheint die Ungleichartigkeit der Kompositionen auf teilweiser Benützung besserer Vorlagen zu beruhen; sonst hielt sich der Maler an die herkömmliche Weise. Vor einer Teppichschranke thront, in Halbprofil gesehen, Ahasverus, vor ihm kniet Esther; in respektvoller Entfernung haben sich die Hofdamen aufgestellt, und hinter der Schranke unterhalten sich die Ratsherren (Nr. 36). Beim Abendmahl erscheinen die Figuren in den Raum hineingezwängt. Nicht immer geschieht die Ausnützung des sehr weiten Raums in Form einer Verzettelung der Figuren, sondern da und dort präsentiert sie sich als bedeutsame Veranschaulichung des Vorgangs, wenn z. B. bei der Begegnung Abrahams und Melchisedeks eine Gruppe Krieger aus der Tiefe hervorkommt (Nr. 11), oder bei der Eroberung Jerichos der Zug der Israeliten um die Stadt schwenkt (Nr. 25); wie unmittelbar wirkt ferner der aus der untern Bildecke hervorbrechende Sturm auf die Stadt Jerusalem (Nr. 33). Auch das Verhältnis der Figuren zur Bildgröße ist

ein ganz verschiedenes; bald dienen sie mehr als Staffage für die weite Landschaft (Nr. 14), bald sind sie ungefähr in halber Bildgröße in den Vordergrund gedrängt, indes der weite Hintergrund ganz leer bleibt (Nr. 12); im Sinne einer neuen Zeit aber ist bei den meisten Szenen des neuen Testaments komponiert; die Figuren füllen als die Hauptsache die Bildhöhe aus, Landschaft und Nebenepisoden sind auch in der Raumzuweisung als sekundär behandelt (Nr. 48, 70, 74, außerdem Nr. 9). Ganz entsprechend waren unter Weglassung aller Nebenepisoden die Szenen der Jakobuslegende im Augustinerkloster zu Zürich komponiert. Es erübrigte noch, auch die Innenarchitektur nicht mehr als Rahmen, sondern als wirklich umgebenden Raum im richtigen Verhältnis zu gestalten, d. h. Figur und Umgebung unter gemeinsamen Gesichtswinkel zu fassen.

Die Szenen der Johanneslegende, wie sie in der Annunziatenkirche von Campione dargestellt sind, entwickeln sich, was die Handlung anbelangt, fast ausschließlich in der Breitenrichtung, aber die Bühne, nach hinten meist durch Architekturen abgeschlossen, ist breit genug, daß sich die Figuren bequem bewegen können. Aber wie weiß der Meister diese und die Szenerie miteinander in Beziehung zu setzen! Bei der Ueberreichung des Hauptes an Herodias bildet jenes den Mittelpunkt des Bildes; hier treffen sich die vier Hände, hier münden die vier Blicke ein und stoßen die zwei Hauptteile der Architektur zusammen; Herodias thront vor einer tiefen Nische, die stehende Profilgestalt Salomes erhält durch Vertikalen und einen Bogen einen wirkungsvollen Rahmen; der Wechsel in der Stellung der Gestalten, den wir nördlich der Alpen noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts vergebens suchen, bringt hier eine Anschaulichkeit der Erzählung hervor, welche leicht die Einseitigkeit der Hauptrichtung übersehen läßt. Lebendigkeit des Vortrags vereinigen mit trefflicher Verteilung der Figuren die wohl auf Miniaturen zurückzuführenden alttestamentlichen Szenen an der obern Hälfte der Nordwand im Chor der Kollegiumskirche zu Ascona.

Die erste große Landschaftskomposition italienischen Stils zeigt uns das Epiphaniasbild in Sta. Agatha bei Disentis, das durch seine Ausdehnung über die ganze Bildfläche, die

synchronistische Zusammenordnung verschiedener Episoden, die einheitlich in einer Schlangenlinie fortlaufend gedachte Reihenkomposition der Figuren an die Gemälde eines Benozzo Gozzoli und Gentile da Fabriano erinnert. Ganz oben sammeln sich die einzelnen Reitergruppen aus allen Richtungen, um in Jerusalem einzuziehen; als geschlossene Kavalkade verlassen sie die Stadt, voran die drei Könige geführt von berittenen Musikanten, hinter ihnen das große Gefolge in lebhafter Unterhaltung. Zur Rechten sollte der Zug in den Vordergrund einschwenken, aber da versagt die Kraft des Meisters; in der entgegengesetzten Richtung bewegen sich die Könige auf die Krippe zu; hinter ihnen staut sich das Gefolge, die Reiter sind von vorn, die Köpfe der Tiere im Profil gesehen. So zerfällt die einheitlich beabsichtigte Komposition in drei übereinander liegende getrennte Streifen; allein diese nehmen nach oben proportional ab; die Landschaft stellt sich vorab im Vordergrund weniger als Szenerie denn als Füllung zwischen den Gruppen dar, während der handwerkliche Maler, der diese Komposition in St. Eusebius in Brigels wiedergab, sein Bild mit einem Haufen schlecht gezeichneter Berge versetzte, zwischen denen sich die Gestalten mühsam durchzwängen müssen; wo ein Raum freibleibt, werden sie zu unförmlichen Klumpen zusammengehäuft, und überdies geht ihm jedes Gefühl für Perspektive ab, wenn er den Gestalten der obersten, d. h. der hintersten Zone dieselben Proportionen gibt wie den vordersten.

Die meisten Darstellungen in der italienischen Schweiz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind kompositionell höchst unerfreuliche Leistungen, mit Figuren überfüllt und unklar in der Gruppierung, ohne Tiefenerstreckung, wie z. B. die Kreuztragung in Palagnedra, und diese ausschließliche Anordnung im Vordergrund, so daß die hinteren Figuren reine Lückenbüßer werden, war in diesem Gebiet so sehr Lokalstil, daß selbst die Szenen des 1528 erstellten Zyklus von Sta. Maria in Maggia noch nicht frei davon sind.

II. DIE FIGUR

1. Die menschliche Gestalt.

Ihr Entwicklungsgang gleicht völlig dem der Komposition. Die Formempfindung der Antike ging im frühen Mittelalter verloren, man begnügte sich mit Silhouetten, wie einst die griechische Vasenmalerei, und erst zu Ende des 14. Jahrhunderts begannen die Maler die Körper plastisch zu denken; die Klarlegung des Organismus, die anatomische Richtigkeit war die nächste Aufgabe, welche die Spätgotik noch nicht voll zu lösen vermochte.

Die karolingische Figurenauffassung fußt noch auf der Antike; man betrachte nur die Fresken von Münster. Die gedrungenen Proportionen, vollen Formen, die sichere Behandlung der Körperumrisse, das klare Absetzen der einzelnen Teile gegeneinander, die innige Beziehung zwischen Körper und Gewand, vorab aber die malerische, impressionistische Behandlung der Köpfe, um zum Eindruck eines eminent plastischen Empfindens zu gelangen; einzelne Köpfe offenbaren in Detailangabe und Ausdrucksfähigkeit antikes Schönheitsgefühl. Andere Eigenschaften aber charakterisieren diese Gemälde als Kinder mittelalterlichen Geistes. Die Gestalten entbehren meist jeder Bewegungsfähigkeit, die Gebärden sind lahm, die Hände weichlich, die Stellungen gleichförmig. Selbst an der Decke von Zillis lassen sich noch antike Reminiszenzen, anlehnend an die Figuren von Reichenau-Oberzell nachweisen; vorab bei der Gestalt Christi bei den Wunderdarstellungen; er ist von links nach rechts gerichtet, streckt den rechten Arm aus, hält mit der Linken den Mantel zusammen, der wie dort über den Rücken geworfen, die linke Schulter deckt, den rechten Arm als Träger der Handlung freiläßt, unter der Brust den Leib deckt und unten nicht die Länge des Rockes erreicht; allein der rein äußerlichen Kopie fehlt jedes eigene Verständnis für Drapierung; die schwungvolle Kurve, mit welcher der Mantelsaum auf den Oberzeller Figuren den Körper schneidet, ist hier vielfach einer harten Geraden gewichen, auch ist öfters nicht klar ausgedrückt, daß an der linken Körperseite zwei Säume zusammentreffen,

die nach unten in ihrer Richtung divergieren oder sich zu einem Bausch vereinigen sollten. Eine gewisse Monumentalität spricht aus den thronenden Gestalten, die oft mehr Richtungsdivergenzen in der Konfiguration der Körperteile zeigen, als die stehenden; man beachte, wie sich Joseph schlafend zurücklehnt und den Kopf in die aufgestützte Hand legt, wie einer der Könige den Oberkörper seitwärts vorbeugt und dabei auch die eine Hand auf die Thronbank stützt. Für die romanische Kunst bleibt charakteristisch,[150] daß die Kniee in ihrer Richtung divergieren, was noch durch die Faltenzüge verstärkt wird. Die Manteldrapierung mit dem in den Schoß fallenden Zipfel findet in christlich-römischen Denkmälern ihr Analogon;[151] die Vorliebe für flatternde Gewandenden mit unruhigem Saum und fächerartiger Faltenhäufung bei eilenden Gestalten beruht auf Anlehnung an spezifisch byzantinische Muster.[152]

Der Zerfall der spätantiken Malerei, der da einsetzte, wo man die alten Vorbilder verließ, war vielerorts ein rapider; allein man vergesse nicht, daß erst dadurch das selbständige Kunstschaffen ermöglicht wurde. Dieser Prozeß vollzog sich im Norden um die Mitte des 11. Jahrhunderts; was jetzt geschaffen wurde, stand in der Grundauffassung zunächst in diametralem Gegensatz zum Frühern. Die Körper sind nur auf die allgemeinen, groben Umrisse hin entworfen, es fehlt jede Vertiefung in die Proportionen. Bezeichnend für diesen primitiven Stil sind die Apostelgestalten in der Apsis von Montchérand. Sie stehen tatsächlich auf den Fußspitzen, der eine Arm klebt am Körper, der andere fährt in pathetischer Gebärde heraus. Das Gewand, das sich ohne Selbständigkeit an die obern Körperteile anschließt, sich über den Füßen aber glockenförmig ausbreitet, wiederholt in seinem Ductus nur lange, eintönige Parallelen in den einzelnen Partien, die wiederum aufs schärfste gegeneinander abgegrenzt sind und möglichst stark in ihrer Richtung divergieren. Schwerfällige Konturen umgrenzen und zerschneiden einem Drahtnetze gleich die Figuren; die Köpfe mit ihren glotzenden Augen und der klotzigen Nase entbehren jedes Ausdrucks; die Hände erscheinen als unförmlich lange Tatzen. Dieses Urteil drängt sich wohl bei der Einzelbetrachtung auf, in der Entfernung aber erwecken die Gestalten gerade

wegen der Einfachheit der Umrisse und der Großflächigkeit der Zeichnung einen monumentalen Eindruck; für erzählende Vorgänge aber ist dieser Stil freilich nicht geschaffen. Darum wirken die Gemälde der Zilliser Decke so eintönig. Die Bewegung beruht meist auf dem Ausstrecken eines Arms, was natürlich eine häßliche Form der Silhouette im Gefolge hat, oder wo kompliziertere Stellungen gefordert werden, wie bei der Verklärung, mißlingen sie durchweg; Körper und Füße sind nicht einheitlich gesehen, die Hände werden vielfach offen vor der Brust gehalten und erscheinen als breite Tatzen mit abgespreizten Daumen. Die Gesichter entbehren jedes Ausdrucks, aber die Haare sind nicht wie in Montchérand als Kappe behandelt, sondern fallen in Locken längs dem Gesicht auf die Schultern. Auch der Faltenwurf erinnert in seiner eingehenderen Spezialisierung mehr an alte Vorbilder, aber die konzentrischen Linien, die keil- und strahlenförmigen Motive sind weit von einer plastischen Empfindung entfernt.

Die robusten, untersetzten Proportionen wichen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts längeren, geschmeidigeren; die Umrisse werden aus ihrer Starrheit gelöst, schmiegsam und flüssig gestaltet. Unter der Hülle beginnt der Körper wieder zu sprechen, das Gewand, dessen Faltenmotive jetzt stärker differenziert werden, legt sich wieder um ihn, ohne sich freilich von seinem Umriß ganz zu befreien. Diesen spätromanischen Stil, der uns in klassischer Form im Lustgarten der Herrat von Landsperg entgegentritt,[153] finden wir an den Malereiresten aus St. Jakob an der Sihl. Den Figuren ist Bewegung verliehen, diese ist abgestuft, indem die starken für die erregten Vorgänge aufgespart werden: nur einer Körperzeichnung, welche allen harten Geraden und Ecken aus dem Wege ging, konnte es gelingen, aufs Rad geflochtene Leiber wiederzugeben. Freilich ist dabei nicht zu verhehlen, daß der Körper noch in einzelne ziemlich scharf abgegrenzte Regionen zerfällt, aber eine eingehende Modellierung hat doch da und dort zu milderen Uebergängen geführt.

Das 13. Jahrhundert sucht die Majestät der romanischen Gestalten im Wesen beizubehalten, mildert sie aber durch genauere Naturbeobachtung am nackten Körper und am Gewand;

so gewinnen allmählich die Menschen menschlicheres Aussehen. Hart nebeneinander stehen die alte und neue Zeit in den Figuren am Tympanon und den Nischen an der Fassade von St. Pierre de Clages. Während die sitzende Madonna mit ihrem großen Schleiermantel, der schematischen und sehr allgemeinen Behandlung der Falten und dem morosen Gesichtsausdruck und die Heiligen in den Nischen in ihrer zum Teil durch die Enge des Raums verschuldeten zusammengedrückten Haltung und mit ihren unförmlichen Händen stark retrospektiven Charakter tragen, klingt die neue Empfindungsweise in den feinen, bewegten, sorgfältig abgewogenen Konturen der Gesichter, den frei behandelten Haaren, dem Wellengelock der Engel, den weichen, geschmeidigen Händen Gott-Vaters und dem detaillierten Faltenwurf beim Gewand des Petrus an. Diese Eigenschaften verbinden sich an den zwei Erzengeln an der Westwand der Kirche von Romainmôtier mit einem kolossalen Maßstab zu einer Wirkung, die an Monumentalität die romanischer Gestalten weit übertrifft; zu Gunsten einer großen Flächenwirkung ist hier auf detaillierte Faltenwiedergabe verzichtet, ähnlich wie bei der Madonna im Großmünster in Zürich. Der Mantel wiederholt in seinem schwungvollen Wurf die Haltung der Glieder; der eine Arm ist vom Körper gelöst, die schlanken Finger spielend bewegt. Anderes, wie der Wegfall der Schultern, das Ankleben des andern Armes, sowie die sehr schlanken Proportionen deuten schon auf das 14. Jahrhundert.

Wie sehr die eingehendere Naturbeobachtung vorab den erzählenden Bildern zu Gute kam, zeigt der jüngere Zyklus von Münster in Graubünden mit seinen kraftvollen Körperformen, welche bei der Vertreibung aus dem Paradies in flotten Linien die Hauptschwellungen und -Senkungen des Leibes wiedergeben; die prägnante Gebärdensprache erscheint durch die teils recht markig gezeichneten Hände unterstützt: aber auch für rein psychologische Vorgänge findet der Maler den adäquaten Ausdruck: wie tief ist das rückwärts gewandte, trauernd niederblickende Gesicht des jugendlich schönen Gott-Vaters empfunden; dem verstockten Kain, der sich von Gott abwendet, gibt der Maler einen struppigen Kopf, eine Habichtsnase und zusammengepreßte scharf geschnittene Lippen.

Der Faltenwurf zeigt vielfach harten, eckigen Umriß und keilförmige Motive, und als eine andere archaische Eigentümlichkeit dürfen die großen Hände und der abgespreizte Daumen mit dem verdickten Ende angesprochen werden. Herrschte hier noch ein gewisses feierliches Pathos, so ergehen sich die schlankeren (eher noch auf das 13. Jahrhundert weisenden) Figuren von Kirchbühl, Maienfeld und Diessenhofen, den teils heitern, teils leidenschaftlich erregten Vorgängen entsprechend, in ungehemmter Bewegung, wobei ihnen die schmiegsame Körperbildung wohl zu statten kommt; die Köpfe mit ihren flott gezeichneten Umrissen und teils ganz individuellen Zügen sind frei von jeder schematischen Typik. Man muß sich in Maienfeld angesichts der Darstellung der raufenden Gesellen oder des Kampfes Dietrichs mit Fasolt oder der Erlegung des Löwen durch Simson gestehen, daß die mittelalterliche Kunst lange Zeit kein solches Erzählertalent mehr fand.

Der schlanken und schmiegsamen Zeichnung der Figur gehört auch das zweite und dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, ja diese Epoche stellt geradezu ihre klassische Zeit dar. Ein künstlerischer Fortschritt gegenüber der vorigen Epoche ist aber nicht zu gewahren, sondern die Figurenzeichnung verfällt vielmehr in das Schema der übertriebenen Schlankheit, die sich oft bis zur spindeldürren Magerkeit verzerrt. Eine solche Unterbrechung der folgerichtigen Kunstentwickelung mußte durch Erwägungen bedingt sein, welche innerhalb der allgemeinen Kulturgeschichte zu suchen sind.[153a] Die Analogie mit der Architektur liegt nahe, weil sie ja um dieselbe Zeit zu zierlicheren, spielerischen und malerisch reizvollen Formen überging. Vergegenwärtigt man sich das Zeitbild, so leuchtet ein, daß einerseits das Minneleben, die gezierte höfische Sitte, anderseits die Mystik mit ihrer Betonung der Freuden des Jenseits auch in der bildenden Kunst ihren Ausdruck finden wollten. Die Formensprache des 14. Jahrhunderts entsprang also dem Bedürfnis des Künstlers nach innigem Gefühlsausdruck, und kam dabei auch der Mystik entgegen, indem sie die Freude der Seligkeit, das Versunkensein in Gott durch höchste irdische Anmut auszudrücken suchte.

An Stelle der elastischen Bewegung tritt im günstigsten

Fall ein sich in den Hüften Wiegen, verbunden mit einer Neigung des Kopfs und einem tänzelnden Schritt. Das Gewand legt sich teils an den Körper an, teils bauscht es sich zu dichten Massen auf, um in zierlich gewundenen, schematisch wiederholten Schlangenlinien niederzuwallen. Für die Köpfe gibt es nur einen einzigen süßlich freundlichen Ausdruck, sofern nicht böse Schergen ein Fratzengesicht verlangen. Das Auge dieser «minnenden» Gestalten hat etwas Schwimmendes, Träumerisches, weil das untere Lid nur aus einer Geraden, das obere aus zwei Kurven besteht; der kleine zierliche Mund ist fest geschlossen, die Mundwinkel stark betont; die Haare, meist wieder in einen Kontur eingeschlossen, fallen in langen Locken auf die Schultern nieder und erscheinen als braune Schlangenlinien auf gelbem Grund. Aus Furcht, die Gestalten könnten zu robust erscheinen, lassen die Künstler die Schultern weg; die Gebärdensprache ist gegenüber der frühern nicht bereichert, nur will man solche auch bei rein repräsentativen Gestalten, auch wenn sie kein Attribut tragen, erzwingen, beschränkt sich aber auf ein Ankleben des Oberarms an den Körper und ein zweckloses Herausstrecken der Hand mit gespreizten Fingern, deren Ende knollig aufgetrieben ist. Dieses Schema wiederholen bald stärker, bald gemildert, eine ganze Menge von Zyklen wie Figurenserien; Oberwinterthur, Dättlikon, Zell, Clugin und St. Paul in Rhäzüns, Feldbach und die Gesslerkapelle zu Kappel. Zu den jüngsten Vertretern dieser Richtung dürften die Figuren an der Chorstirnwand von St. Georg bei Bonaduz und die in Kopieen erhaltenen von der Westwand der Barfüßerkirche in Basel zählen, wo sich der Maler von der herkömmlichen Gebärdensprache emanzipiert zu haben scheint; auch stehen die zwei Gestalten wirklich auf den Füßen, nicht mehr bloß auf den Zehenspitzen. Beim Zyklus von St. Niklausen ließen die etwas eckigere Zeichnung und die Vermeidung der starken Verrenkungen auf eine ziemlich selbständige Künstlerhand schließen.

Nach 1356 entstand die Gemäldegruppe in der Krypta des Basler-Münsters. Hier empfingen teils die alten Ideale durch neue Mittel frisches Blut, teils sehen wir den Meister bemüht, mit den alten Traditionen zu brechen, ohne freilich in

allen Beziehungen Wandel schaffen zu können. Am mittleren Gewölbe stehen die stark untersetzten Proportionen in diametralem Gegensatz zu denen gleichzeitiger oder wenig früheren Bilder, aber von Bewegungsmotiven ist erstaunlich wenig zu finden, was zur Folge hat, daß sich der Zyklus aus lauter Zuständen zusammensetzt, also der Handlung entbehrt. Die Umrisse sind hart und eckig, die großen Hände ungegliedert, die Gesichter trotz der festen, kecken Zeichnung ausdruckslos; aber während die Drapierung zum Teil noch die geschlängelten Säume beibehält, gibt sich in der Differenzierung der Falten, vorab bei sitzenden Gestalten, eingehendere Naturbeobachtung kund. Das Extreme dieser Proportionen sucht der Maler des Nordgewölbes zu mildern, und zugleich unterscheidet er Gesichts- und Gewandkonturen, studiert den Kopf, insbesondere das Gesicht, nach Umriß, Physiognomie, Ausdruck, und bringt es dadurch zu wahren Charaktertypen und Portraitgestalten. Der Marienzyklus am Südgewölbe verrät ein Festhalten an schlanken Proportionen, Schlängelfalten, und, wo es angeht, dem lächelnd beseligten Ausdruck, dem Neigen der im Halbprofil gesetzten Köpfe; aber an Erzählungstalent und der Charakterisierungsgabe des Malers steht er doch dem zweiten Zyklus nicht nach. Wer vermochte bis anhin eine so packende Szene wie die Zurückweisung Joachims vorzuführen? Der unglückliche Greis hat das vernichtende Wort vernommen, er starrt trübe vor sich hin, um nächstdem die Tränen im Mantel zu verbergen, und der Priester gibt ihm mit einem wahren Schurkengesicht den Laufpaß. Fast möchte man glauben, als ob erst jetzt die Augen sehen, der Mund sprechen gelernt hätte. Die Köpfe sind, je nach dem Typus durchmodelliert, auch zeigen die Haare, selbst bei den verschiedenen Greisen, wechselnde Behandlung, das eine Mal mehr zeichnerisch, gelockt, das andere Mal weich niederfließend. Obschon der Faltenwurf keinen besonderen Reichtum an Motiven aufweist, so tragen die Figuren doch einen eminent plastischen Charakter; es ist die Farbe, die hier zum erstenmal auf Wandgemälden die rein lineare Faltenzeichnung überwindet und damit den Stil des 15. Jahrhunderts einleitet.

Die Aufgabe dieser Periode war natürlich, der Ideale des

14. Jahrhunderts völlig Herr zu werden, die Fortschritte, die es angebahnt hatte, weiter zu verfolgen, d. h. an Stelle des Typus den Charakter, das Individuum zu setzen, demselben die volle Bewegungsmöglichkeit, die ihm sein Organismus erlaubte, zu geben, zu welchem Zwecke dieser aber erst erkannt werden mußte; die Bewegung mußte noch aus dem Vorgang heraus geschaffen, die Anteilnahme Verschiedener differenziert werden; jeden einzelnen Körperteil galt es, noch einmal an Hand der Natur durchzustudieren, ebenso das Gewand auf Struktur, Oberfläche, Verhältnis zum Körper hin zu untersuchen, vor allem aber der plastischen Empfindung der menschlichen Gestalt endgültig zum Sieg zu verhelfen.

In der Art, wie diese Ziele verfolgt wurden, gingen die einzelnen Gebiete weit auseinander, je nachdem eine bedeutende Stadt, ähnlich wie Köln oder Florenz, ein Kunstzentrum war, in welchem sich die neuen von außen kommenden Bestrebungen mit einer festgewurzelten Tradition zu einem besondern Lokalstil verbanden oder ein hervorragender Meister die ganze Kunstübung in seinen Bann zog, je nachdem man sich, wo diese beiden Bedingungen fehlten, entweder von den Einflüssen eines bestimmten nähern oder fernern Kunstzentrums nähren oder solche daher nehmen mußte, woher sie gerade kamen. Zu einer Zeit, da die nationalen Stile ihre höchste Reife erlangten, wurde die Saat zum großen internationalen Kunststile des 16. Jahrhunderts gestreut.

Das bedeutendste Kunstzentrum der Schweiz stellte im 15. Jahrhundert Basel dar, das seine materielle Blüte den glänzenden Konzilsjahren verdankte;[154] Scharen von Malern strömten damals von allen Seiten in die Stadt; auf eine ausgedehnte Tätigkeit lassen die zum Teil im Original, zumeist aber in Kopieen erhaltenen Wandgemälde schließen.[155] Die geographische Lage der Stadt und ihre Bedeutung als Bischofssitz an der größten Wasserstraße des Nordens brachte es mit sich, daß die verschiedenartigsten Einflüsse hier zusammenströmten, welche der Kunst ein so mannigfaltiges fast schillerndes Gepräge verliehen, daß hier sowenig als in Köln von einer Schule gesprochen werden darf. Im Jahre 1418 ließ der Rat von Basel die Kapelle des elenden Kreuzes durch

Hans Tiefental von Schlettstadt nach dem Muster der Karthause von Dijon mit Ornamenten ausmalen, die deutlich an den Schmuck burgundischer Handschriften gemahnen; oberdeutsche und niederländische Einflüsse wollten in den Bildern des Karthäuserklosters und der Predigerkirche gesehen werden,[156] und die Fresken in Klingental teilten sich nach Burckhardts Ansicht in Dürerschen und niederrheinischen Einfluß.[157]

Der Grundzug der Basler Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist ein noch durchaus archaischer. Die ruhigen, selbst an erregten Vorgängen keinen Anteil bekundenden Gestalten zeigen, wie z. B. die Heiligenfiguren der ehemaligen Johanneskapelle beim Münster, schlanke Proportionen mit einem Rest der altertümlichen Verdrehung; die dünnen Gewänder fallen in gleichmäßigen konventionellen Falten nieder, sei es, wie beim Marientod in St. Martin, ein steifer Parallelismus, sei es die Häufung bedeutungsloser Motive. Stilles Versunkensein, verträumtes Dastehen ist nicht bloß einzelnen Heiligengestalten (Kirche St. Theodor) sondern auch den Aposteln beim oben erwähnten Marientod eigen, ja es kehrt sogar, mit der denkbar eintönigsten Wiederholung von lauter ausdruckslosen Köpfen im Zyklus der Karthause bei den schrecklichen Wundern des Toten wieder; Burckhardt hat denn auch nachgewiesen, daß diese drei Kompositionen genau auf dem altertümlichen Schema des Marientodes fußen (s. 6). Dieser Gruppe weist Rahn auch die Madonna eines Kreuzigungsbildes in Lausen zu. Ansätze zu einer kraftvollen, realistischen Auffassung zeigen erst die Köpfe auf den Bildern in der Predigerkirche; während die Körper noch die traditionelle Leblosigkeit bewahren, sind die Köpfe mit festen, kecken Umrissen gezeichnet; wie bestimmt blicken die Augen, welche Entschlossenheit liegt im Munde, wie individuell ist die Nase gezeichnet! Auch die zwar noch sehr «säuberlich» wiedergegebenen Haare ringen sich vom alten Schema los. Seit dem «Großen Tod» war die Schranke, welche Bewegung, Ausdruck, Charakteristik bis anhin noch gehemmt hatte, gefallen; am Jüngsten Gericht des Peter Malenstein in der Barfüßerkirche sowie am Christus am Oelberg in St. Jakob an der Birs konnten die Künstler wirkungsvolle Gewanddrapierung mit Beschränkung auf lauter wichtige, formbildende Motive lernen.

Man stand somit den Grenzen des Mittelalters schon sehr nahe, aber man sollte noch nicht in die Neuzeit hinübertreten; es schien, als ob die alten Ideale plötzlich wieder aufleben wollten, allerdings nur, um sich mit den neuen Errungenschaften zu einem Stil zu verbinden, der dann bis ins dritte Dezennium des 16. Jahrhunderts maßgebend blieb. An Stelle der innern und äußern Bewegung trat wieder Ruhe, die Gestalten wurden zu Statuen und als solche oft ausdrücklich durch Konsolen charakterisiert, wie St. Anna selbdritt, St. Nikolaus und Ulrich am Gewölbe der Sakristei von St. Peter zu Basel, gemalt 1494. Die Kopftypen, bald derber, bald etwas feiner, zeigen die typisch oberdeutsche vollrundliche Form mit sinnenden Zügen: die Stellung ist unsicher, die Hände sind schmal und knöchern, die Gewänder steif und knitterig. Wo es Seelenstimmungen auszudrücken gab, wie beim Schmerzensmann und der Schmerzensmutter an der Fassade von St. Peter, begnügt sich der Maler mit den einfachsten Andeutungen, einem stummen zum Beschauer Sprechen, einem schmerzlichen Niederblicken. Eine nur auf ruhige Situationen abgestellte Kunst wurde natürlich erregten Vorgängen nicht gerecht: statt kraftvoller Handlung vermochte sie nur nervöse, zitternde Unruhe zu geben, wie auf dem Geißelungsbild an St. Ulrich in Basel oder dem Ecce homo in Muttenz, wo man angesichts der aufwändigen, nichtssagenden Gebärden, den ausdruckslos glotzenden Fratzengesichtern eine Schar Irrsinniger vor sich zu sehen glaubt.

Daß der neue Figurenstil auf Schongauer zurückgeht, ist wiederholt betont worden;[158] aber außer der seelenvollen Innigkeit war ihm auch fester, korrekter Umriß, gewissenhafte Zeichnung der Haare, herbe Charakterisierung männlicher Gestalten abzulernen. Ohne Schongauer wären die Apostelfiguren in Muttenz einerseits in ihrer rein zuständlichen Auffassung, anderseits in der anatomisch exakten Wiedergabe der Gesichter und Hände und dem sorgfältigen Lockengekräusel undenkbar; aber die absolute Schongauersche Ruhe glaubte der Basler mit der oben geschilderten Nervosität des Ausdrucks durchbrechen zu müssen; statt der allseitig plastischen Durchbildung, welche die Gewänder des Colmarer Meisters auszeichnet, offenbart sich eine Zusammenhäufung von lahmen Röhren- und Augenfalten. Denselben

Zwiespalt verraten auch die ehemaligen oben erwähnten Figuren an der Fassade von St. Peter in Basel, wo aber in der volleren Wiedergabe der Hände, der natürlicheren Haarbehandlung, namentlich aber bei der Figur der Madonna mit den ansprechenden Richtungsdivergenzen und Ueberschneidungen in der Silhouette ein über Schongauer hinausgehender Einfluß wahrzunehmen ist; auf ihm fußt auch die Gestalt des hl. Andreas am Gewölbe der St. Peterssakristei; ein neues Empfinden spricht sich in der Drehung des Oberkörpers nach rückwärts, im festen Wurf des Mantels, in der bisher unbekannten Weichheit von Haar und Bart und der edlen von jedem Schema befreiten Auffassung der Züge aus. Es ist der Geist Dürers.

Abgesehen von den handwerklichen Malereien in der Antönierkirche, dem Jüngsten Gericht bei den Dominikanern und den dekorativen Darstellungen im Rathaus ließ sich in Bern aus dem 15. und früheren Jahrhunderten kein Denkmal nachweisen. Erst in den 90er Jahren tritt die beherrschende Persönlichkeit auf, der Meister mit den Nelken, für dessen Identität mit Heinrich Bichler, dem namhaftesten Künstler Berns aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nach Zemp einzelne nicht belanglose Argumente sprechen.[159] Ob und welche künstlerischen Anregungen er auf Schweizerboden empfangen hat, ist bis dahin unermittelt geblieben. Die von Burkhardt[160] nachgewiesene Uebereinstimmung zwischen seiner Figurenzeichnung und derjenigen der Colmarer Schule ließe eher daran denken, daß er seine Schulung außerhalb der heutigen Schweiz empfangen habe. Wandgemälde schuf er an der Fronte des Lettners der Dominikanerkirche und an seinen Durchgängen 1494/5, im Sommerrefektorium desselben Klosters (1498), und Grau in Grau in der Vorhalle des Berner Münsters (1501). Die Fähigkeit des Meisters beruht auf breiten Zustandsschilderungen, seine Typen sind nicht Träger einer Handlung; statt eines festen Stehens gewahren wir ein unsicheres Schwanken und sich Wiegen, statt des Schreitens ein Tänzeln; beim Sündenfall in der Münstervorhalle wurde aus der Not eine Tugend gemacht, d. h. die unsichere Haltung Adams als unentschlossenes Zaudern dargestellt. Gegenüber

den Basler Malern hält der «Meister mit den Nelken» mehr am Gesichtstypus Schongauers, an den knochigen, sehr gelenkigen Fingern fest; die frühern Gemälde zeigen ein Streben nach lebhaftem, interessantem Ausdruck der magern, mehr länglichen Gesichter, der aber wesentlich auf den scharf gezeichneten Augen beruht; beim Adam der Münstervorhalle ist der Typus ins Feminile umgewandelt. Stärker lehnen sich die weiblichen Köpfe mit ihrer innigen Neigung, dem vollen Oval, der länglichen Nase, den wenig gewölbten Brauen und dem fest geschlossenen Mund an Schongauer an; vor allem aber ist dies im Faltenwurf der Fall, dessen steife parallele Röhren mit ihren eckigen Brüchen (Engel am Lettner) oder spröden Knitterigkeit (Madonna der Münstervorhalle), dessen flatternde Gewandenden oder Bänder und zahlreichen Ueberschläge, die der Gestalt einen interessant bewegten Umriß verleihen sollen, in scharfem Gegensatze zum Stil der Basler Maler steht.

Auch eine Gruppe von Wandgemälden der südwestlichen Schweiz sucht auf Grund eingehenderen Naturstudiums das Ideal des 14. Jahrhunderts neu zu beleben; nie ist es, soweit der heute bekannte Denkmälerbestand einen Rückschluß erlaubt, zu erregten dramatischen Darstellungen gekommen, sondern nur Themen, die sich zu breiter Zustandsschilderung (Marienleben) eigneten oder die ganze Innigkeit des Seelenlebens verbunden mit größter äußerlicher Ruhe zum Ausdruck brachten (Pietà, Grablegung, Schutzmantelmadonna) wurden gepflegt. Gegenüber der sprunghaften Entwickelung der Malerei Basels, in der ein bestimmter Typus den andern ablöste, und die selbst wieder nur ganz bestimmte Ziele verfolgten, ist der Charakter der Malerei in der Westschweiz ein einheitlicher, trotzdem sie sich über ein viel weiteres Gebiet erstreckte als dasjenige Basels war. Der Grund dürfte darin liegen, daß hier nur eine Kunstströmung wirkte; die politische Konfiguration und der Umstand, daß die Ausstattung einer Kapelle von St. Gervais in Genf weitgehende Analogien mit der des Kreuzgangs von Abondance zeigte,[161] weist auf Savoyen als Quelle dieser Kunst. Das Naturstudium der Malerei in der Westschweiz war sozusagen einseitiger, d. h. es beschränkte sich mehr auf die Zeichnung selbst, während es der plastischen

Durchgestaltung wenig Beachtung schenkte, aber dafür wurde es dort um so gründlicher und konsequenter betrieben. Die Meister gehen den feinsten Hebungen und Senkungen des Körpers nach, studieren die Proportionen, gestalten die Züge individuell, indem sie Nase, Mund, Auge jedesmal neu studieren, ohne freilich ihrem Ideal dabei untreu zu werden. Das Eingehen auf den Organismus öffnete das Auge zahlreichen neuen Stellungsmöglichkeiten des Körpers, wodurch erst eine ansprechende Schilderung der Vorgänge gewährleistet war (Fribourg, Geburt Christi). In der Gewandbehandlung suchten die Maler bei reichen Draperieen die Schlängelfalten zu überwinden, und sich statt dessen genaue Rechenschaft über die Gliederkonfiguration und die daraus folgernden Unterschiede in Richtung und Bedeutung der einzelnen Motive zu geben, wobei natürlich zuerst die Ueberschneidungen und Rundungen «um jeden Preis» schwinden mußten, und selbst bei der Vorliebe für große durchgehende Linien konnte kein steifer Parallelismus mehr aufkommen. Ein sehr starkes Gefühl für Weichheit ließ divergierende Linien nicht aufeinander stoßen sondern etwas ineinander überfließen. (Fribourg, Verkündigung.)

Mit der Ausbildung der Portraitmalerei, deren Anfänge im vorhergehenden Jahrhundert liegen,[162] konnte erst eine Kunst Ernst machen, die ohne Uebertreibung des Physiognomischen die Züge des Menschen, wie sie waren, festhalten wollte. (Valeriakirche, Bildnis des Rudolf Asperling.) Man ging dabei sogar über die bequeme Profilstellung hinaus (ebenda, Bildnis der Franciscona von Raron), suchte die Züge der Frauen zu idealisieren, während die männlichen Bildnisse jeder derartigen Zutat entbehren. (Payerne und St. Gervais in Genf: Schutzmantelmadonna.) Wie ungemein edel stellen sich die Grablegungen in Grandson und St. Gervais in Genf dar: mit liebevollster Sorgfalt halten die zwei Männer, jeweilen in etwas verschiedener Haltung den Leichnam über der Tumba, in stummem Schmerz betrachten ihn die Angehörigen zum letztenmal. Auf dem Bild von Grandson faltet die eine der Frauen die Hände, Johannes und eine zweite Frau trocknen sich mit dem Mantel die Tränen: dies ist der einzige Ausdruck der Klage wie bei der Pietà von Payerne, die thronend den toten

Christus auf dem Schoß hält; die rechte Hand unterstützt hier das zurücksinkende Haupt; in der einzigen leisen Drehung des Oberkörpers und Neigen des Hauptes liegt so viel ausgesprochen, daß selbst die Gesichtszüge nicht zu ergänzen, nur zu bestätigen vermöchten.

Nur im Vergleich mit Schöpfungen der italienischen Kunst geben sich die Malereien in Campione (Johanneslegende) als Werke des Trecento zu erkennen, gehen sie doch weit über den Kunstwert dessen hinaus, was im 15. Jahrhundert diesseits des Gotthards entstand; selbst die Werke in der westlichen Schweiz muten uns mittelalterlich flach und leblos an. Die italienischen Gestalten sind völlig plastisch aufgefaßt, der Körper mit malerischen Mitteln durchmodelliert. Das Naturstudium erscheint hier nicht weniger eingehend und sorgfältig als dort — man achte nur auf die Profilköpfe — aber der Künstler geht über die mehr am Einzelnen haftende Beobachtung hinaus zur Auffassung der Gesamterscheinung; die gleichmäßige Behandlung des Umrisses weicht einem plastisch noch wirksameren Wechsel von Rundungen und Geraden. Der Eindruck ist im Kontur demnach auf die große, einheitlich durchlaufende Linie abgestellt, und dasselbe gilt für den Faltenwurf, der mit seinen durchgehenden Motiven den Charakter der Erscheinung genau wiederholt, ergänzend die Monumentalität der Figur vervollständigt. Die verschiedenen Stellungen, welche die Kunst anderswo noch gar nicht kannte oder nur mit Mühe anzudeuten vermochte, bewältigt der Italiener meist spielend; wo hatte man bis jetzt versucht, eine Gestalt in Rückansicht mit gewendetem Kopf zu geben? Selten, daß es anderswo ein Maler wagte, die Arme völlig vom Körper zu lösen; hier geschah es, und was dies für die Anschaulichkeit der Handlung bedeutet, braucht wohl kaum besonders erörtert zu werden. Die Köpfe werden ziemlich groß, mitunter übertrieben, gebildet, weil sie als Träger des seelischen Ausdrucks aktiven Anteil am Vorgang erhalten; zum Verständnis des Bildes sind sie unentbehrlich, während der mittelalterliche Stil im Norden die Handlung fast ausschließlich auf die Köperbewegung abstellte. Wie spiegeln sich auf den Antlitz der Herodias, welche das Haupt in Empfang nimmt, die Lust befriedigter

Rachgier und Schauder an der grausen Gabe, von der ein eisiger Todeshauch auszuströmen scheint; wie spontan wirken die Blicke des Engels und des Zacharias, die sich wirklich einmal Auge in Auge sehen. So ist es verständlich, daß das Physiognomische der Köpfe zurücktreten mußte; die Greise, z. B. Zacharias zeigen «die konventionelle, bis auf antike Quellen zurückführende stolze und pathetische Schönheit des Alters,»[163] und auch für die Frauen ist ein bestimmtes, auf kraftvolle, gereifte Schönheit abgestelltes Ideal maßgebend. Die Haare werden als geschlossene wellig bewegte Masse behandelt. Entsprechend der ganzen Körpergestaltung sind die Hände nicht zierlich und spielerisch sondern kräftig voll, zur Gebärdensprache wie zum Anfassen geeignet, durchgebildet. Der Kontur, der bei den Malereien der Westschweiz noch die Hauptrolle spielte, tritt hier fast ganz zurück. Alle diese Vorzüge kommen im Petruszyklus von Castello noch nicht voll zur Geltung; bei der Predigt des Petrus gab sich der Maler nicht genau Rechenschaft über die Zahl und Stellung der Füße der Zuhörer, und die Körperdrehung des einen derselben ist mißlungen, durch den Mantel nur in ganz ungenügender Weise ausgedrückt, selbst innerhalb des Zyklus von Campione sind Meister- und Gesellenhände zu unterscheiden; letztere schufen das Bild mit Johannes in der Vorhölle mit seinen unproportionierten Gestalten, der falschen Beinstellung, dem unruhigen Faltenwurf. War die Erzählung hier noch eine gemessene, feierliche, so kam das Feuer, das gleichwohl alle diese Gestalten durchglühte, draußen am Jüngsten Gericht in der Gruppe zur Rechten des Throns (vom Beschauer aus) zu vulkanischem Ausdruck, so daß die Zeichenkunst des Meisters nicht mehr allen Situationen gewachsen war.

Gleichen Geistes, aber von einem heiter plaudernden Erzähler geschaffen, sind die obern Gemälde der Nordwand im Kirchenchor von Ascona; auch die subtile Linienführung verrät den Einfluß der Miniaturmalerei, die der Künstler vielleicht selbst betrieb. Die Engel bei der Schöpfung umschweben Gott-Vater gleich ätherischen Wesen. Wie anschaulich schildert er den tiefen Schlaf des trunkenen Noah oder den bösen Spötter Ham, dem der Hohn aus den Augen sprüht und um den Mund

zuckt, und die Vertreibung aus dem Paradies verträgt eine Vergleichung mit dem Freskogemälde Masaccios recht wohl.

Einen bestimmten Typus der italienischen Trecentomalerei haben die Passionsbilder der Südwand ebenda übernommen; der Ausdruck des Schmerzes wird zur Verzerrung der Züge, der ziemlich breite Mund ist aufwärts gezogen, die Wangenfalten nebst Nase und Unterlippe sind stark betont: die scharf umzogenen Augen haben einen etwas glotzenden Ausdruck; daneben finden wir aber auch Typen von hoher formeller Schönheit, deren Eindruck auf zarter Linienführung beruht.

Die Meisterwerke des Trecento erstrecken ihren Einfluß noch auf die ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts: wir gewahren ihn am Epiphianiasbild zu Müstail mit den prachtvollen Köpfen, an den Gewölbe- und Schildwandmalereien von Sta. Maria in Selva in Locarno (1424) in den Proportionen, der ungezwungenen Haltung der thronenden Apostel, dem Faltenwurf ihrer Gewänder, dem bestrickenden Liebreiz einzelner Köpfe, verbunden mit einer gewissen Herbigkeit, wir gewahren ihn in ungeschwächtem Maße auch an einer Madonna an der Südwand des Kirchleins von Ditto. Eine beträchtliche Stufe tiefer stehen die Gemälde von St. Agatha bei Disentis: man beachte die starre Haltung und das steife Sitzen beim Krönungsbild. Das Gewand, zwar noch schmiegsam und flüssig, ist wenig kunstvoll drapiert, wiederholt bis zur Ermüdung dieselben Motive; die Rinnen und Mulden wirken als Löcher, die Geschlossenheit des Umrisses wird durch eine unnötige Kräuselung und Aufbauschung gestört. Fragen wir uns nach der Quelle dieser Kunst, so scheint die Ruhe und Gemessenheit in der Aktion, die fast ausschließlich innere Erregung, die Betonung der äußern formalen Schönheit, dann in den spätern Bildern die Neigung zu einer schematischen Faltengebung auf Siena [164] zu deuten; die stärkere Betonung des rein Formellen gegenüber der Florentinerkunst, die Vorliebe für erhabene Feierlichkeit, die breite Zustandsschilderung sagte der Menge mehr zu, war mittelmäßigen Talenten leichter zugänglich als die florentinische Dramatik.

Die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt eine Stagnation: die fremden Einflüsse sind rasch zu einem

Schema erstarrt, das nun bis ins 16. Jahrhundert hinein fast konsequent festgehalten wird. Die Produktion ist rege, aber die künstlerische Kraft geschwunden; die Malernamen, die uns da und dort entgegentreten, Christoph und Nikolaus von Lugano (Ascona und Lottigna), Ambrosius von Muralto (Lugano) repräsentieren keine Künstlerindividualität.[165] Die Erstarrung erstreckt sich vor allem auf den Gesichtstypus, der den Ausdruck feierlicher Unnahbarkeit erhalten sollte, tatsächlich aber völlig geistlos wirkt; selten, daß ihn da oder dort ein etwas begabterer Meister erträglich zu gestalten vermöchte. Das Gesicht bildet ein regelmäßiges Oval mit hoher Stirne und in der Mitte gescheitelten Haaren: die langen gewölbten Brauen gehen in die Linie der Nase über, die lang, gerade, mit kleeblattartiger Endigung gebildet und an der Wurzel oft durch eine starke Einsenkung bezeichnet wird; dem kleinen, festgeschlossenen Mund geben die stark betonten Mundwinkel einen affektierten Zug; das Kinn mit seinem Grübchen tritt kugelig hervor. Aus den mandelförmigen Augen starrt die Pupille, und viel zu hoch setzen die schematischen, unförmlichen Ohren an. Durch tiefe Faltenzüge und starken Bartwuchs gelangt dieser Typus bei alten Männern zu einer abschreckenden Morosität. Dabei wird auch die Haltung des Körpers geziert, geht jedes Gefühl für Proportion verloren. So präsentieren sich Kompositionen und Figurenzyklen in unerträglicher Einförmigkeit. (Monte Carasso, Disentis, Ascona u. s. f.)

Daneben gibt sich aber eine andere Gruppe, fast lauter Monatsbilder, als Vertreter eines freiern, entwickelungsfähigen Stils zu erkennen, der immer wieder auf gute Vorbilder — hier wohl Miniaturen[166] — zurückging, wo es an selbständiger Schöpfungskraft gebrach. Der Vortrag ist ein mehr skizzierender (Carona, hl. Luguzonus), er nimmt den Köpfen bis zu einem gewissen Grad die leblose Starrheit: Körper, Hände, Faltenwurf sind etwas weicher und schmiegsamer behandelt. (Carona, hl. Martha.)

Bunt und verworren ist das Bild, das uns das Kunstleben der übrigen Schweiz darbietet. Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts lebt zum Teil noch vom Erbe der alten Zeit, die Ansätze zu einem neuen Stil sind unzusammenhängend, an den

verschiedenen Orten ungleich; die Heiligen Barbara und Margaretha in der Kirchenvorhalle zu Thun verraten nur in der schärfern Ausbildung der Gesichter und der Zeichnung der Haare einen Fortschritt über das alte Schema hinaus; die ältern Malereien der Kyburger Schloßkapelle halten ebenfalls an der Grundauffassung des 14. Jahrhunderts fest, und nur die feiner beobachteten ruhigeren Umrisse, das feste Stehen und die Beschränkung im Faltengeschlängel künden die neue Formgebung an, die in den Passionsbildern von Waltalingen in den stark bewegten kontrastreichen Schergengestalten schon viel entschiedener auftritt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lassen sich zwei Hauptrichtungen deutlicher nachweisen, von denen die eine in ihrer Entwickelung recht unklar durch eingehendere Behandlung der Koloristik nach plastischer Durchbildung strebt, die andere dasselbe Ziel, nur in geringerem Maße in Anlehnung an die graphischen Künste durch rein zeichnerische Mittel, d. h. vereinzelte Schraffierung zu erreichen sucht.

Die erstere Richtung überwindet bald den alten Glasmalerstil durch Absorbierung der Konture: ihr Vorbild dürfte die damals schon in hoher Blüte stehende Tafelmalerei gewesen sein. Bis zu welchem Grade die plastische Durchbildung in den Zyklen von Sargans und Waltalingen (Antoniuslegende) gediehen war, läßt sich nicht mehr entscheiden; den Uebergang von der altertümlichen Flächenmalerei zum neuen Stil repräsentieren Kreuzigung und Kreuzweg aus St. Michael in Zug; ein in Wandmalerei übersetztes Tafelbild[166a] stellt das 20 Jahre jüngere Gesamtbild dar, abgesehen davon, daß hier die Zeichnung den Manierismus der zwei andern Bilder, die starken Größenunterschiede, die fratzenhaften Gesichter, die verdrehten Knöchel abgeworfen hat; die Umrisse sind schmiegsam, Glieder und Hände frei bewegt, die Haare sorgfältig spezialisiert. Wie wenig der schongauerische Typus im Gebiet von Zürich Anklang gefunden, zeigen die Apostel und Propheten in Veltheim, besonders aber die Gestalten von Maria und Johannes an St. Johann in Schaffhausen mit ihren weich durchmodellierten Gesichtstypen und Händen und der großzügigen Anordnung der Falten. Die Konture sind noch nirgends verschwunden, aber sie spielen keine maßgebende Rolle mehr.

Den entgegengesetzten Charakter tragen die Denkmäler der zweiten Richtung, wo die Linie spricht, die flache Farbe wie im Mittelalter nur ausfüllt; man ist geneigt an kolorierte Holzschnitte zu denken: und wo hätten sonst die Maler diese Exaktheit der Umrißlinie bei nackten Teilen und Gewand, ihre scharfe Zerlegung, die zarte Behandlung der Haare lernen können als bei den graphischen Künsten? Am schlagendsten tritt der Zusammenhang beim Madonnenbild im Kapitelsaal des Klosters zu Stein am Rhein zutage. Die Strichführung ist sauber und gleichmäßig, der lange, nachschleppende Mantel ist in prachtvollen wogenden Massen geordnet, das Gewand wie das fast aller übrigen Gestalten desselben Raums mit Damastmustern verziert. Eine leichte Schraffierung setzt an dem nachschleppenden Mantelende an. Die scharfe und prägnante Zeichnung, die sich über jede Hebung und Senkung Rechenschaft gibt, ist den Heiligenfiguren im Beinhaus von Oberaegeri und dem von Waldmann gestifteten Trinitätsbild am Fraumünster in Zürich eigen. Ausgiebigeren Gebrauch von der Schraffierung machen die Figurenreste in den Blendarkaden des Großmünsterchors in Zürich und die Passionsbilder in Triboldingen, jene mit schwungvoll gerundeten, diese mit eckig gebrochenem Faltenwurf; Kreuzstrichlagen erzielen an den Grau in Grau gemalten Figuren der hl. Blasius und Nikolaus im Kloster zu Stein am Rhein einen stärkern plastischen Eindruck, als dies sonst der Fall ist; die jüngsten Vertreter dieses Typus dürften in den Figuren des Gerichtsbildes im Beinhaus zu Muttenz und den Heiligengestalten im Haus Orelli-Corragioni in Luzern zu sehen sein.

2. Das Tier.

Im Tierreich boten Fische und Vögel selbst einem mittelalterlichen Maler keine erheblichen Schwierigkeiten, und unter den gebräuchlichen Vierfüßlern gelangen Ziegenbock, Ochse und Esel weit früher als das Pferd. Ein ganz kümmerlicher Rest der antiken formvollendeten Wiedergabe natürlicher Gebilde lebt in den Pferdegestalten des Absalomszyklus in Mün-

ster, welche in der weichen Umrißlinie, den langen gereckten Hälsen, den länglichen, seitwärts gedrehten Köpfen und der sorgfältigen Behandlung der Mähne in nächster Verwandtschaft mit denen des goldenen Psalters in St. Gallen stehen; dieser noch ziemlich frische Zug geht den Rossen auf der Zilliser Decke vollständig ab; wohl ist der Kopftypus leicht kenntlich, aber die verfehlten Proportionen, die lahme Bewegung, die geknickten Beine verraten eine Anfängerhand. Die Bewegungsfähigkeit wuchs, sobald man die Umrisse beobachten lernte; schon das Pferd, auf dem Ecka zum Kampf reitet, (Maienfeld) zeigt eine natürlichere Gangart; man beachte aber auf dem Jagdbild von Oberwinterthur den wild dahinrasenden Hengst mit dem seitwärts gedrehten Kopf; dasselbe Maß von Bewegung ist auch dem Eber und den ihn anfallenden Hunden mitgeteilt. Noch nicht so gut war es zur gleichen Zeit mit der Charakterisierung anderer Tiere bestellt; am Jagdbild von Diessenhofen kennzeichnet den Hirsch nur das Geweih, den Fuchs der lange Schwanz, aber mit überzeugender Naturwahrheit schildert der Maler von St. Niklausen beim Einzug Christi in Jerusalem die unter ihrer Last mühsam keuchende Eselin. Die elastische, schlanke Bildung, welche im Ganzen die Pferdestellungen im 14. Jahrhundert aufweisen, wich im folgenden einer mehr robusten; allerdings hat beim Georgsbild in Sta. Maria in Selva bei Locarno und dem Ambrosiusbild in San Carlo ob Prugiasco die Bewegungsfähigkeit ziemlich nachgelassen; beide Hengste galoppieren, aber die Hinterbeine sind wie am Boden festgewachsen. Das erste zeigt bei ungemein starkem Hals und Brustkorb einen kleinen, verkümmerten Kopf, das zweite zeichnet sich gerade in der charakteristischen und genauen Durchbildung desselben aus. Beide Tendenzen zeigen sich in den herrlichen Rossen der Monatsbilder von Mesocco vereinigt: alle Körperteile sind gleichmäßig kraftvoll behandelt; diese Pferde können nicht rasch dahinsprengen, man glaubt den schweren Hufschlag auf der Erde zu hören. Wohl hatte die Kunst jetzt ein vollständig getreues Charakterbild erreicht, aber noch galt es, die Körperzeichnung Punkt für Punkt an Hand der Natur zu revidieren, auch den Tierkörper als plastisches Gebilde zu kennzeichnen,

was beim Jagdbild, ehemals im Rathaus zu Solothurn, entschieden gelungen ist: die Richtung ist keine einseitige mehr, von allen Seiten rennen die Hunde gegen den Hirsch an, wobei sich der Maler in den verschiedensten Stellungen versuchen konnte; gleichzeitig bemühte er sich auch Rassenunterschiede zu treffen.[167]

III. DIE LANDSCHAFT.

1. Das Landschaftsbild.

Die spärliche Verwendung, welche die Landschaft in der mittelalterlichen Wandmalerei bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fand, ist nicht aus der angeblichen Abneigung des Mittelalters gegen die weite Natur sondern der ausschließlich belehrenden Tendenz zu erklären, welche sich mit andeutenden Symbolen begnügte; die einheitliche Landschaft, Stimmung, Beleuchtung, mußte daher erst wieder neu entdeckt werden, obschon die Spätantike glänzende Vorbilder geschaffen hatte.[168]

Die ältern Gemälde von Münster begnügen sich mit der Angabe eines zusammenhängenden aber durchaus abbreviatorischen und dazu perspektivisch mangelhaften Architekturbildes, das eine schmale Bühne nach hinten abschließt: die einzigen atmosphärischen Erscheinungen sind weiße, grau und schwarz schattierte dreieckige Wolkenberge vor blauem Himmel. Beleuchtung fehlt durchweg. Die romanische Kunst lockert den Zusammenhang zwischen Figur und Umgebung vollständig; mehr noch als in Münster ist in Zillis an Stelle der Illustration das andeutende Symbol getreten; die wunderbare koloristische Abtönung der antiken Hintergründe ist hier zu vier scharf getrennten Farbenzonen verknöchert; wie sie schon in karolingischen Denkmälern nachzuweisen waren; Janitschek[168a] führte sie sogar auf die antike Malerei selbst zurück. Das Wasser besteht aus regelmäßigen blauen und weißen Wellenlinien: beim Wunder von Gerasa sind Wasser und Land zwei möglichst ungeschickt zusammengeflickte Stücke, und den Berg,

an dem Christus betet, stellt eine gelbe lehmige Masse dar. Die rein teppichartige Behandlung des Grundes, das allmähliche Zunehmen einzelner unverbundener Landschaftssymbole charakterisiert die mittelalterliche Wandmalerei bis ins 15. Jahrhundert. Zunächst wird der Erdboden welliger behandelt (Maienfeld), ein Baum sagt, daß der Tanz zum Veilchen im Freien vor sich geht (Diessenhofen), hohe Bäume, auf denen sich Tiere wiegen, und ein steiniger Hügel mit Gräsern und Kräutern stellen beim Jagdbild in Oberwinterthur den Wald vor, der bald durch eine größere Anzahl dichter zusammengestellter Bäume verdeutlicht wird. (Basler Münsterkrypta, Martinslegende.)[169] So drang die Kunst immer tiefer in die umgebende Natur ein, um die hergebrachten Themen doch anschaulicher und verständlicher zu machen; ja, ein Maler des 14. Jahrhunderts wagte es sogar, eine bestimmte Landschaft zu portraitieren: allerdings erkennen wir auf dem Translationsbild im Fraumünster in Zürich die Albiskette nur an ihrer unruhigen, gewellten Linie, und ähnlich sollte das eine Georgsbild in der Georgskapelle bei Bonaduz die ganze sehr hügelige Gegend, besonders aber die Rheinschlucht, über der sich das Kirchlein erhebt, darstellen; zwar verläuft die Richtung des Flusses ziemlich senkrecht in der Bildebene, aber doch wälzt er sich in flottem Zug um die steilen Ufer mit ihren Vorsprüngen und Einschnitten herum. Die tastenden Versuche ausführliche Landschaftsbilder zu geben, lassen sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verfolgen (Waltalingen, Antoniuszyklus), aber schon lange vorher hatte der Schöpfer des Brunozyklus in der Basler Karthause das zusammenhängende Landschaftsbild auch in die Wandmalerei eingeführt. Auf einer rings von Felsen umgebenen Waldwiese, in die seitlich eine Schlucht mündet, wird die erste Karthause gebaut, aus einer Höhle sprudelt die Quelle Vaucluse hervor, ein Bach rinnt über die Wiese; auf dem letzten Gemälde grenzen an den Mauerring des vollendeten Klosters zwei hohe mit Häusern bekrönte Felskegel, die zwischen sich einen schmalen Durchblick auf den fein abgetönten Horizont und eine ferne blaue Höhe gewähren. Den Fuß der Felsen verhüllen Bäume: über den Fluß, der zuerst als Kaskade von einem der Felsen niederstürzt,

führt im Vordergrund eine Brücke. Und zu alledem erreicht der Maler durch Wechsel des Kolorits am Gestein den Eindruck spielender Lichter. Sonst fehlt auch hier jede Beleuchtung. Angesichts der gleichzeitigen Landschaften des Konrad Witz[176] verhehle man sich aber nicht, daß Pieter Lawelin, der mutmaßliche Schöpfer, willkürlich komponiert und aus Freude an der Naturfülle den Raum zu sehr belastet; es ist dies ja überhaupt des Charakteristikum der neuen Malerei, daß sie sich im Zusammentragen von Motiven nicht genug tun kann. Was ist auf dem «Liebesgarten» im Landesmuseum alles vorgeführt! Abgesehen vom Garten mit seiner Ausstattung (s. o.) ein Weiher mit Badenden, ein Dorf mit Jahrmarkt, im Mittelgrund ein sich durch Wiesen und Wald schlängelnder Fluß mit Kahnfahrern, im Hintergrund Hügel und Berge mit Schlössern, ein Reichtum und eine Minuziosität der Ausführung, die in erster Linie an die niederländische Malerei erinnert. Diese Ueberfülle von Motiven war möglich, solange sich Mittel- und Hintergrund noch im Prinzip als Wand aufbauten; die Tieferlegung des Horizontes, welche seit Mitte des Jahrhunderts wahrzunehmen ist, bedingte eine Aenderung der Landschaftsauffassung: die Szenerie auf den zwei aus St. Michael in Zug stammenden Bildern im Landesmuseum (Kreuzigung und Kreuztragung) besteht nur noch aus Hügeln mit Städten und Burgen, und das Gethsemanebild nimmt überhaupt den größten Teil des Raumes für die Vorgänge in Anspruch (s. o.). Der Garten ist nicht mit besonderem Reichtum ausgestattet,[171] und zwischen den Felsen hindurch fällt der Blick auf ein Stück Wiese, einen Fluß und eine Stadt. Sofern die Kopien Arters Glauben verdienen, übertraf der Jakobuszyklus im Zürcher-Augustinerkloster durch seine Ausblicke auf das unbegrenzte Meer, durch den vollkommen natürlichen Aufbau des Terrains mit den mannigfachen Ueberschneidungen, der geschickten Auswahl und Zusammenordnung der Motive alles bisher Geschaffene, während der Zyklus von Töss in ziemlich monotoner Weise den Charakter der Bodensee-Gegend wiederholt. Den Abschluß in treuer Portraitierung eines größern Landschaftsbildes bietet die Todesallegorie im Beinhaus von Muttenz mit der Ansicht des Ortes und der ihn einrahmenden bewal-

deten Hügel, in künstlerischer Komposition aber das Gethsemanebild ehemals an St. Peter in Basel (Kopie von Neustück). Mittelst der teils bis an den obern Bildrand reichenden Felsen und des Gartentors schließt der Künstler den Vordergrund mit großen Linien nachdrücklich ab; so sind die andern Gründe gleichsam eingerahmt und stark in die Tiefe verwiesen. Ueber der den Garten abschließenden Hecke ragt etwas aus der Tiefe eine Stadt mit getürmter Mauer empor; weil der mittlere der Türme höher hinaufreicht als die dahinter liegenden Berge, ist der Hintergrund wiederum weiter zurückgeschoben; echt künstlerisch, aber nicht phantastisch oder gar unnatürlich ist er aus Bergen und Meer kombiniert: erstere sind in ihren Umrissen genau der Natur abgelauscht. Zur Raumverstärkung dient auch die Abtönung der einzelnen Gründe gegeneinander, aber noch fehlt jede Beleuchtung und Stimmung, die Lösung dieses Problems war erst der folgenden Epoche vorbehalten.[172]

Südlich der Alpen kam man bis tief ins 16. Jahrhundert hinein nicht über die Flächenlandschaft hinaus: das einzige Landschaftsbild von künstlerischem Wert zeigt das oben beschriebene Wandgemälde der Epiphanias in St. Agatha bei Disentis: zwar sind die Motive senkrecht übereinander gebaut, der Atmosphäre bleibt überhaupt gar kein Raum; für die Anordnung und Durchbildung der Berge als runde Hügel mit leichten Einschnitten und abgetrepptem Profil dürfte die Landschaftsmalerei Sienas vorbildlich gewesen sein.

2. Die Vegetation.

Die echt malerische Durchbildung, welche die Vegetation, insbesondere die Bäume, in der spätantiken Malerei auszeichnete,[173] ging in der christlichen Aera rasch verloren, um, wie im Relief oder Mosaik, einer rein zeichnerischen Platz zu machen, die sogar in der Miniaturmalerei herrschend wurde. Schon in der karolingischen Kunst (Münster) wird die kompakte Krone in einzelne dürre Aeste mit Blättern aufgelöst, immerhin stellt die enge Zusammenordnung derselben noch eine Krone dar, und in dem knorrigen Umriß von Stamm und Aesten lebt noch ein Rest natürlichen Empfindens; aber gleichwohl ist das Ge-

bilde ein reiner Schattenriß. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts suchte man die Krone wieder kompakter zu gestalten und sie auf einen Stamm zu setzen. Das Produkt war ein Konglomerat gleichartiger Blätter oder Zweige, das im günstigsten Fall einer Artischokke gleichsah, meist aber in einen festen, gewöhnlich ovalen Umriß eingeschlossen wurde. Ganz eigenartig erscheinen die vielleicht dekorativen Absichten entsprungenen sonnenschirmartigen Kronen im jüngeren Zyklus von Münster; gleichzeitig setzte man, wohl in derselben Absicht, gewundenen Stengeln, welche als Stamm zu gelten hatten, als Krone ein wirkliches Blatt, z. B. ein Rebenblatt auf, und spezialisierte dasselbe als eine Art Schuppen (Maienfeld). In den etwas spätern Bildern von Ammerswyl (um 1330—40) ist die Krone aus Lindenblättern[173a] gebildet und längs des Konturs von Zweiglein mit Knospen begleitet. Das freiere Prinzip, die Krone durch ausgeprägte Blattformen ohne Umriß darzustellen, vertreten die Bäume am Mittelgewölbe der Basler Münsterkrypta mit ihren zweigartigen Wedeln; aber besser erreichte der Maler des Nordgewölbes den Eindruck einer Krone, indem er ihr die offene Blume mit ihren radial gestellten Blättern zu Grunde legte.[174]

Parallel neben der auf das Kompakte ausgehenden Richtung läßt sich seit der karolingischen Epoche eine zweite verfolgen, welche im Gegensatz dazu den Baum in lauter Zweige und dünne Ranken mit Blättern, Blumen, Früchten auflöst, dabei aber vielfach eminent dekorativ wirkt. Im jüngern Zyklus von Münster, wo also zwei Typen nebeneinander vorkommen, endigen die stark gewundenen, gleichmäßig dicken Ranken in großen efeuartigen Blättern und sind mit Knospen an Stielchen besetzt. Diese vorab ornamentale Behandlung verwandelte sich im Lauf des 14. Jahrhunderts in eine mehr naturalistische, wobei die Zweige zahlreicher, weniger gewunden und dichter mit Blättern besetzt werden. (St. Georg bei Bonaduz: Drachentöter.) Es scheint, daß sich im 15. Jahrhundert aus diesen beiden Typen keine Baumgestaltung entwickelte, sondern, daß die Wandmalerei die Fortschritte den Tafelbildern verdankte, wie die Bäume des Brunozyklus in Basel und des zudem auf Holz gemalten «Liebesgarten» in Zürich deutlich

genug zeigen. Ganz handwerkliche Meister gestalteten sie als ballige Klumpen, ohne ihnen durch Schattierung oder Aufsetzung von Lichtern (sofern nicht beides, wie in Waltalingen, durch die Zeit abgeblättert ist) Plastizität zu geben; (ehem. St. Georg bei Winterthur) im vollsten Maße aber ist dies beim Baum der Erkenntnis in der Berner-Münstervorhalle der Fall. Die Unterscheidung der Bäume hebt um die Mitte des Jahrhunderts an, aber die angeblichen Tannen auf Bildern zu Mesocco und Fribourg sehen genau wie Pilze aus, und erst der tüchtig durchgeführte Baumschlag vermag ihnen ein natürliches Aussehen zu verleihen. (Beinhaus von Muttenz.)

3. Die Architektur.[175]

a) Die Einzelarchitektur.

Im Gegensatz zu den klaren eindeutigen Architekturen der Antike, seien es Innenräume oder Außenansichten, trat, wohl unter dem Einfluß schon der christlich-römischen Reliefplastik, in der karolingischen Wandmalerei ein doppeldeutiger Typus auf, der die Figuren rahmenartig umspannte, sie demnach als in einem Raume befindlich charakterisierte, zugleich aber als Außenarchitektur sich geltend machte, eine Auffassung, die bis tief ins 15. Jahrhundert hinein verbreitet war. Daneben bestand die reine Außenarchitektur als bewegliches Versatzstück, gleich einer Bühnenkoulisse, fort.

Die jeweilen gepaarten ungleich breiten Hallen, welche auf dem ältern Zyklus von Münster die Innen-Szenerie darstellen, öffnen sich nach vorn in einem ganz flachen Bogen, oder mit geradem Sturz; der obere Abschluß ist regelmäßig horizontal, der seitliche da und dort durch Säulen bezeichnet. Eine in perspektivischer Verkürzung gesehene Wand und die Untersicht des Bogens bezw. der Decke bilden die einzigen Tiefenfaktoren. Nur ein gedankenloser Kopist konnte, wie es hier geschehen war, den Vorhang, der an einem Ende um die Ecksäule geschlungen ist oder bei einem andern Beispiel gleichsam aus der Mauer herausquillt, über dem Bogen durch die Mauer hindurchziehen; auch ist der Augenpunkt öfters für beide Räume verschieden genommen, einmal stößt ein Bogen,

statt auf dem Kapitell zu fußen, an dasselbe an; die Durchbildung der Säulen und ihrer starken Ansätze ist unklar, das Gesimse mit seiner plastisch gedachten Dekoration nicht scharf profiliert; dagegen verwandte der Maler auf gefällige äußere Erscheinung durch Anbringung einer reichen Perlen- und Filigranfassung und -füllung alle Mühe.

Zur reinen mit Schmuck reich bedachten Wand werden die Innenansichten auf der Decke von Zillis. Auf 15 Bildern mehr repräsentativen Charakters wölbt sich in der Mitte über der Gestalt ein runder, etwas gedrückter Bogen, zweimal doppelt und auf einer Konsole bezw. einer Mittelsäule absetzend. Den Bogen tragen beiderseits Halb- oder Vollsäulen, bekrönt mit schwerfälligen byzantinischen Kapitellen mit einer oder zwei Reihen parallel geordneter Blätter und einem als Polster mit Voluten zu deutenden Rundstab darüber. Den Bogen begleiten gelegentlich Perlenreihen, zum Schmuck der Fronten dienen Fensterchen, Rahmenwerk oder Edelsteine. Plinthe, Anlauf und Wulst, oft ebenso verziert, bilden die Basis der Säulen; die Marmorierung des Schafts bezeichnet eine flüchtige Strichelung. Häufig sind vor die Fronten schilderhausartige Baulichkeiten gestellt, die, mitunter gepaart, offenbar Zugänge zu andern Räumen enthalten.[176] Noch stärker tritt die Doppeldeutigkeit solcher Bildarchitekturen bei einer Darstellung des Tempels zutage. Vier Säulen tragen eine Kuppel, die, zum Zeichen, daß ein Innenraum gemeint ist, als Untersicht ein Stück des Innern zeigt; darunter stehen die Juden, davor aber Christus. Den einzigen hausartigen Bau im Sinne der Spätantike bietet das Bild mit dem toten Herodes; die Schmalseite mit dem Giebel stellt sich in reinem Aufriß dar, die daran stoßende Langwand ebenso mit parallelem Verlauf der Fluchtlinien. Alle andern Bauten sind turmartig, eckig oder rund, mit oder ohne Spitzdach. Die Breitenabnahme der Stockwerke nach oben und die Vermittelung durch Schrägdächer führt Zemp,[177] der sie schon in karolingischen Handschriften nachwies, für jene Zeit auf natürliche Vorbilder zurück; da dieser Typus nach seiner Ansicht seit dem 11. Jahrhundert kaum mehr nachzuweisen sein dürfte, so fußt der Zilliser Maler direkt auf karolingischen Vorbildern. Beliebt sind als Auflager der Spitzdächer reich skulpierte Gesimse wie

auf römisch-christlichen Reliefs; die Schuppenziegel der Kuppeldächer sind ausschließlich dem byzantinischen Stil eigen.[178] Beachtung verdient eine Außenansicht des Tempels als eines breiten Turms mit kleinerm Obergeschoß und Kuppeldach; das Rundbogenportal fassen Rundstab und Zickzackband ein. Die Throne stellen sich als einfache schwerfällige Bänke mit Polstern und reichem Perlen- und Gemmenschmuck nach byzantinischem Geschmack dar. Auf dem Fresko von St. Jakob an der Sihl mit dem Verhör von Felix und Regula verflüchtigt sich die Andeutung des Innenraums zur Aufstellung des Throns und einer Säule mit dem Götzenbild, und ähnlich müssen wir uns bei einer Szene des Maienfelderzyklus beim Faß, dem Tisch und der Stange mit den Würsten einen Kellerraum denken. Durch Angabe von Rundung und Quadern nebst einer zweiten perspektivisch verkürzten Seite[179] setzt beim Dagontempel und der Minneburg eine entschiedenere naturalistische Richtung ein, die es nicht mehr bloß auf Anbringung von reicher Dekoration nach diesem oder jenem Muster abgesehen hat; man sucht jetzt seine Vorbilder in der nächsten Umgebung, d. h. in den wirklichen Bauten. Im Dagobertzyklus zu Oberwinterthur erinnert das Modell, das der König der Madonna überreicht, an Städtedarstellungen auf Siegeln; neben dem hohen Berchfrit steht, im Aufriß gezeichnet, der viereckig gequaderte Palast mit Zinnenkranz und weitgeöffneten Torflügeln; entsprechend, nur mit reicherer Gebäudekonfiguration, war die Uetliburg auf dem Translationsbild im Fraumünster in Zürich aufgefaßt.[180] Kaum hatte man begonnen, durch Detailschilderung die Architekturen zu beleben, so geschah ein neuer Schritt, dessen Folgen in der Zukunft nie mehr in Vergessenheit gerieten: die Kunst ging wieder zu perspektivischer Darstellung über. Am Südgewölbe der Basler Münster-Krypta erscheinen zwar die meisten Architekturen noch als Symbole der betreffenden Szenerie; aber nicht nur sind sie mit sichtlichem Behagen am Detail durchgeführt — man betrachte daraufhin die als richtiges Stadttor mit Fallgatter, Gußerker und Spitzdach charakterisierte goldene Pforte oder den Altar mit Antependium — sondern die zwei Seiten des Baues, die jetzt sichtbar werden, sind bei der Ausweisung Joachims in perspektivischer

Verkürzung samt der vierten Eckstütze (s. o.) gesehen, und der Tempel, darin die Mägdlein ihren Pflichten obliegen, stellt sich als Oktogon mit richtiger Verkürzung zweier Seiten dar. Noch monumentaler präsentiert sich das Stadttor auf dem Nordgewölbe; die Fassade wird von einem Treppengiebel bekrönt und von zwei etwas zurückliegenden Türmen flankiert.[181] Dann gingen die Künstler auch an die reichere Ausgestaltung der Innenräume. In St. Georg bei Bonaduz öffnet sich die Wochenstube der hl. Anna in einer Bogenstellung, während sonst ein Bogenfries am obern Bildrand genügte; den Boden deckt farbiger Plattenbelag; allein es fehlt der Fluchtpunkt der Linien, und so stellt sich der Boden wie ein Teppich dar. Dieselbe Freude an festlicher Pracht veranlaßte, daß beim Epiphaniasbild in Müstail die Madonna vor einen zierlichen Nischenbau zu sitzen kam.

Im Gegensatz zu den tastenden Versuchen, welche sich diesseits der Alpen noch bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus fortsetzten, ohne es zu einer einheitlichen Zusammenfassung der Bildelemente und konsequenten Durchführung der Perspektive zu bringen, hatte der Süden schon bestimmte Resultate erzielt: der Bahnbrecher war Giotto gewesen, der alle Ansätze älterer Epochen in seinen spätern Werken zu einem ausgesprochenen Raumstil zu vereinigen verstand, d. h. die Figuren als mit dem Raum eins dachte;[182] allerdings bieten auch seine Architekturen noch meist Innen- und Außenansicht zugleich dar; aber die Beherrschung der perspektivischen Probleme und die architektonische Gesetzmäßigkeit des Aufbaus blieben grundlegend für die Kunst der Zukunft. Der erste Blick auf die Bilder der Johanneslegende in Campione weckt die Erinnerung an die Architekturen Giottos und anderer großer Trecentisten; gibt er doch auch die perspektivische Einstellung in den Raum, die Durchbrechung von zwei Wänden, die Paarung von Räumen und die Bedeutung als bloße Versatzstücke nebst der gleichzeitigen Darlegung von Innen- und Außenansicht. Bei eingehender Prüfung freilich sind Verschiedenheiten nicht zu übersehen. Die Perspektive ist die eines Anfängers; alle Gebäude erscheinen stumpfwinklig, weil trotz des seitlichen Standpunktes des Beschauers die eine Seite gerade, die ver-

kürzte zu flach wenn nicht gar aufwärts verläuft; bei komplizierten Anlagen, wie dem Schloß Macheronta versagte das Können vollständig; es würde schwer halten den Grundplan zu zeichnen.[183] Ziemlich einseitig ist die Außen- vor der Innenansicht betont; Zacharias und der Engel z. B. stehen wie in einem Puppenkasten: so eng umschließt der Architekturrahmen die Gestalten, daß sie zu freier Bewegung aus den Gehäusen heraustreten müßten. Gegenüber denen Giottos wirken diese Bauten viel weniger fest und steinern, weil sie meist nach beiden Seiten hin gleichmäßig stark durchbrochen sind und die Figuren die doch massiv gehaltenen Rückwände größtenteils verdecken; vielfach sind sogar die konstruktiv wichtigsten Linien verdeckt; auch die Zusammenordnung einzelner gleichartiger, aber unter sich kommunizierender Räume trägt nur dazu bei, den Eindruck eines schwächlichen Holzgerüstes zu verstärken, namentlich, wenn z. B. ein horizontaler Querbalken nicht auf den Vertikalen aufliegt, sondern in sie hineingesteckt ist (Heimsuchung), wenn die Vertikalen durch zahlreiche, durchaus unnötige, weit ausladende und scharf profilierte Horizontalglieder unterbrochen werden. Als echter Gotiker, der nur gewohnt war, Zier- und Ausstattungsmöbel herzustellen — denn das sind die meisten Architekturen — hat sie der Maler auf profilierte Sockel gestellt. Gleich den Fialen der gotischen Baukunst steigen neben Bögen und Giebeln die zierlichen Ausläufer der vertikalen, kaum fester gebildeten Stützen auf. Die Dekoration der Fronten beschränkt sich auf Leisten und Rahmen zur Einfassung und Füllung. Dieser ausgesprochen zierliche, unmonumentale Charakter weist auf Siena;[184] die Spielerei mit nutzlosen Horizontalen finden wir bei Taddeo di Bartolo.[185] Ganz den entgegengesetzten Charakter trägt die zierliche Loggia mit ihren drei gotischen Doppelfenstern an einem Pfeiler von San Lorenzo in Lugano: mit portraitmäßiger Treue lehnt sich der Maler in den Verhältnissen und Profilen an die wirkliche Architektur.

Im Norden gelangte der Außenbau längst vor den Innenansichten zu perspektivisch annähernd richtiger Durchbildung; es ist füglich zu verwundern, wie ein Meister, der im Brunozyklus der Karthause zu Basel ein fertiges im Ring um

die Kirche angelegtes Kloster, bestehend aus Doppelmauer und einzelnen Häuschen zu Stande brachte, auf den ersten Bildern, wo es sich um das Innere einer Kirche und eines Wohngemaches handelte, solche Stümperarbeit zu leisten vermochte, daß die Decke gleichsam geleugnet ist, daß sich Raum und Landschaft zu einer Komposition von unbeschreiblicher Unklarheit verbinden. Weiter ist der Maler in St. Gervais in Genf geschritten, der die vier Evangelisten mit ihren Symbolen in einem Raum vereinigte; das Zimmer hat Tiefe, ist mit einer Balkendiele gedeckt, aber vorn durch reine Außenarchitekturen flankiert. Das Verkündigungsbild am Lettner der Valeriakirche in Sitten zeigt von Strebepfeilern flankiert einen länglichen und ziemlich schmalen Raum der sich zur Linken nach einem tiefer gelegenen Gemach öffnet. Und mit welcher Behaglichkeit ist die wohnliche Einrichtung, das Fensterchen mit den Läden, die Truhen, das Betpult, die Wandnische geschildert, was sich auch der Meister mit den Nelken bei seinem Verkündigungsbild am Lettner der Dominikanerkirche in Bern nicht entgehen ließ.

Alle die verschiedenen Strömungen und Gegensätze in der Architekturdarstellung der Spätgotik ließen sich einst auf den Wandbildern von Töss überblicken. (Vergl. Kopien.) Einmal symbolisiert den Tempel ein Altar mit Baldachin (37), aber beim Tempelgang Mariae führen zu einem höher gelegenen, wirksam von einem Pfosten überschnittenen Raum zwei Treppen, und der Raum bei der Vermählung Mariae ist mit reichen Maßwerkfenstern geöffnet. Zeigten die meisten Bilder noch drei Wände, war also mit andern Worten der Standpunkt des Beschauers genau in der Mitte angenommen, so offenbarte sich der Charakter der durchbrochenen Mauer nur noch in Einzelheiten; bei andern Bildern blickt der Beschauer von der Seite in den Raum hinein, so bei der Geburt Mariae, der Verkündigung u. s. f.[186] Zur einzigen Wand ging der Maler bei der Geißelung über, aber dafür hat er die Tiefe mit großen viereckigen Fenstern geöffnet, um Ausblicke auf belebte Straßen und Plätze zu gewinnen. In den Details wechselt primitive Schlichtheit (Nr. 44, 66) mit einem gewissen Behagen an vielen Einzelformen (69, 71), ja an Stelle der meist verwendeten

flachen Holzdecke führt der Maler da und dort gotische Gewölbe auf Konsolen oder Wanddiensten ein. (Nr. 57, 52.) Ein ganzes zusammenhängendes Architekturpanorama bot das ehem. Alexisbild im Klingentaler Kreuzgang. (Kopie von Büchel.) In der Mitte öffnete sich ein tiefer Hof, zur Rechten flankiert von der Küche, wo der Koch hantierte, zur Linken von einem von außen und innen zugleich dargestellten Haus; zum Saal mit durchbrochener Vorderwand, führte eine Treppe empor, und an der Hofseite war für die Musikanten eine Loggia angebracht. So hatte die Architekturzeichnung zu Anfang des 16. Jahrhunderts wohl Richtigkeit perspektivischer Durchbildung erlangt, in der Ausstattung sich ins Gewand der Wirklichkeit geworfen, gelegentlich auch schwierigere Probleme versucht, aber die Doppeldeutigkeit war kaum überwunden, der Raum noch gar nicht konsequent den Figuren angepaßt.

b) Die Stadtansicht.

Mit den großartigen Stadtvedouten[187] der antiken Malerei war es nach sechs Jahrhunderten christlicher Aera vorbei; den kümmerlichsten Ersatz fanden sie in den Mauerpolygonen mit Ecktürmen und einzelnen Häuschen,[188] oder, wo noch etwas von lebendigem Künstlergefühle pulsierte, in kleinen gedrängten Gruppen von Baulichkeiten; ersterer Typus bildet fortan das Merkmal des byzantinischen Stils; dieser, der noch mehr Fühlung mit der römisch-christlichen Kunst behält,[189] taucht noch im Absalomszyklus von Münster auf. Bei der Trauer Davids um Absalom flankieren den Torbogen links die getürmte Stadtmauer, rechts einige Giebelbauten, diese wie jene in kleinern Dimensionen, und anderswo erinnert die Architektur, d. h. eine Art Basilika, von einem Rundtempel mit Spitzdach überragt, auffallend an das Apsismosaik von St. Pudenziana in Rom;[190] andere Gebäudekomplexe zeigen Verwandtschaft mit Städtedarstellungen der Josuarolle. Die Decke von Zillis verzichtet auf Städteansichten auch da, wo solche am Platz gewesen wären, nur auf den zwei Bildern von Kirche und Synagoge sind solche gegeben. Wohl schwebte dem Maler hierbei ein byzantinischer Typus des 11. Jahrhunderts vor.[191] Eine Mauer mit weitem

Tor schließt die Tiefe ab; runde und eckige Türme ragen in symmetrischer Anordnung darüber empor. Ein Giebel krönt den wagrechten Sturz des Tores, ein Vorhang dient zum Verschluß. [192]

Daß Städteansichten auf schweizerischen Wandgemälden, so weit wir sie kennen, vor der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr erscheinen, findet seine Erklärung am leichtesten in dem oben angeführten Grund; erst eine naturfreudige Periode, welche ihr Ideal in anschaulicher Ausgestaltung der Vorgänge suchte, führte sie wieder ein. Ein Teil einer Ringmauer mit stolzen Türmen bezeichnet auf der einen Wunderdarstellung in der Basler Predigerkirche die Oertlichkeit; die Vedute verrät genaue Beobachtung der Motive und ein Streben nach perspektivischer Richtigkeit, ähnlich wie die Baulichkeiten des «Liebesgartens» im Schweiz. Landesmuseum. Hinter dem Tor, welches den Abschluß zur Linken bildet, ragen über einer Ringmauer ein Turm, ein mächtiges Haus mit Treppengiebel, ein Fachwerkbau und zwei kleinere Häuser empor; bezeichnend ist also für solche naturalistisch beabsichtigte Städteansichten der Ausschnitt, den sich der Beschauer nach Belieben erweitern kann, während für Paradiesdarstellungen mehr das mit Häusern und Kirchen vollgestopfte Mauerpolygon Verwendung findet. (Rheinfelden, Johanniterkirche.)[193] Sobald man anfing, den Horizont tief zu legen, mußten sich auch die Stadtvedouten auf die Frontansicht beschränken (ehem. St. Michael in Zug: Gethsemanebild; Töss Ansicht von Winterthur). Ganz besonders anmutig präsentiert sich das Stadtbild auf der Kreuzigung an St. Johann in Schaffhausen. Hart am Ufer eines Gewässers erhebt sich die Ringmauer, zur Rechten von einem Turm bewehrt; eine Zugbrücke stellt die Verbindung mit der steinernen, von Bogen getragenen Brücke her; über die Ringmauer ragt zwischen Häusern der von zwei Türmen flankierte Giebel einer Kirche empor. Wie die Landschaft, so ist auch die Stadt auf dem ehem. Gethsemanebild an St. Peter in Basel künstlerisch komponiert. Ein dominierender Hauptturm bildet den Ausgangspunkt für die Fluchtlinien der Mauern, die selbst wieder mit niedrigen Türmen versetzt sind. Vom Innern der Stadt werden nur einzelne Dächer gezeigt. Mit feinem Gefühl hat der Maler den Hauptturm nicht in die Mitte gesetzt, sondern etwas nach der Seite gerückt, und die

Türme unter sich wieder in Grundform, Höhe, Ausstattung verschieden gestaltet; in lebhaft bewegter Silhouette detachiert sich der Hauptturm vom Grunde, während sich die andern, teils nur mit Spitzdach, teils mit Machicoulis als geschlossene Masse darstellen. Wie ein Künstler dieser Epoche das Innere eines Ortes auffaßte, zeigt das Todesbild im Beinhaus von Muttenz mit der Ansicht des Ortes. Auf dem ziemlich stark ansteigenden Terrain sind die Gebäude, Kirche und einzelne Häuser so verteilt, daß sich die Figuren, natürlich im Verhältnis zu groß, mehr oder weniger frei dazwischen bewegen können.

So stellt sich das Stadtbild zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch als Hintergrundskoulisse, und in ziemlich reiner Frontalansicht, aber mit rhythmischer Verteilung und plastischer Durchbildung der Bauten dar, oder, wo das weit schwierigere Problem des Innenprospektes zu lösen war, griff man wieder zur Doppelansicht des vorigen Jahrhunderts, d. h. man ließ den Beschauer von oben in den Ort hineinsehen und gab so viele Baulichkeiten, als bequem Platz hatten, stattete diese aber mit ganz genau beobachteten Einzelheiten aus.[194]

IV. DIE DEKORATION.

1. Das Farbenkleid der Gesamtarchitektur samt Plastik.

Ohne den ausgedehntesten Farbenschmuck[195] ist eine mittelalterliche Kirche undenkbar; selbst da, wo die Mittel weder Mosaikfußböden noch kostbare Teppiche, nicht einmal Glasgemälde erlaubten, ließ man es sich nicht nehmen, die Wände mit heiterem Farbenschmuck zu überziehen, und bei reichen Kathedralen diente die Wandmalerei nur dazu, mit Glasgemälden, Altären u. s. f. die bunte Harmonie zu vervollständigen. Und nicht genug daran, auch nach außen hin sollte das Gotteshaus in festlichem Schmuck prangen. Es ist einleuchtend, daß, wie schon oben angedeutet wurde, auch der

Profanbau nicht darauf verzichtete, sich ins bunte, heitere Farbenkleid zu werfen. Aber aus lauter Fragmenten, Nachrichten und Ueberresten, müssen wir uns heute das Gesamtbild zu vergegenwärtigen suchen. Wie mochte es einst in der karoling. Fraumünsterkirche in Zürich geglänzt und gegleißt haben, wenn Ratpert in neun Versen die polierten Säulen mit den skulpierten Kapitellen, die Malereien an Wänden, Decke, Fenstern, die reiche Verwendung von Silber, Gold, Erz und Purpur preist.[196]

In der Stiftskirche von St. Ursanne wurde im 13. Jahrhundert eine vollständige Polychromie ausgeführt, wovon sich heute noch außer der Einfassung der Fenster und Bezeichnung der Gurten, (s. u.) nebst der Bemalung der Kapitelle in rot und blau Reste des reichen äußern Schmucks am Südportal erhalten haben. In Ockergelb hoben sich die Säulenschäfte von roten Kehlen ab, Rundstäbe, Stirnseiten und Deckgesimse bekleideten bunte in ihren Farbenkontrasten nach dem Tympanon hin gesteigerte Band-Mosaik- und Rankenmuster; in einfachem Kontrast von schwarz und weiß (Drachen und Blattranken) war die Stirnseite des Portals gehalten, aber aus dieser ruhigen Folie leuchteten und gleißten in rot, gelb, weiß, etwas blau, die Skulpturen des Tympanons und der seitlichen Nischen heraus, während an den Kapitellen geringere Kontraste verwendet waren. Wie stolz sich somit die primitive Architektur präsentieren konnte, zeigt außer dem Domportal von Chur und Sitten die Fassade von St. Pierre de Clages: die gemalten Figuren des Tympanons, mit denen solche in den seitlichen Blenden korrespondieren, umrahmen am Intrados des Portals zwei Bänder, wovon das eine auf leuchtend rotem Grund große weiße Rosetten mit schwarzem Kontur und gelbem Kern, begleitet von dünnen, schwarzen Ranken, das andere auf gelb eine Folge von länglichen Vierpässen, abwechselnd rot und blau zeigt, wobei die ersteren mit einem durchgehenden weißen Kreuz, gefüllt von roten Ranken, die andern mit gelben Lilien und weißen gekreuzten Stäben belegt sind. Dementsprechend wie die kirchliche Plastik des Mittelalters nur ein Glied der Gesamtarchitektur darstellte, wurden, wie schon angedeutet, auch Portalskulpturen gleich struktiven Teilen in die farbige

Bekleidung mit hineinbezogen und nicht mit geringerer Pracht ausgestattet. Dies war auch bei den Apostelfiguren der Südpforte an der Kathedrale von Lausanne der Fall; die mit größter Akkuratesse gezeichneten vorab geometrischen Muster der Gewänder waren in ihrer Farbenzusammenstellung auf die delikateste Wirkung abgesehen; sicher standen sie in dieser Hinsicht in einem Kontrast zur umrahmenden Architektur. Die frühgotische Baukunst leugnete die Wand noch nicht so vollständig, wie es die spätere tat, und bildete auch ihre Stützen noch massiger und großflächiger, so daß der Dekoration die rein malerischen Mittel noch keineswegs entzogen waren. So breitet sich über einen Querschiffpfeiler der Kathedrale von Lausanne eine fein gemalte Musterung aus. Die alten und mittleren Dienste, die vor einen roten Pfeilerkern gestellt sind, schmücken, ebenfalls auf rotem Grund weiße Achtpässe mit grünen und roten Füllungen, verbunden durch Rauten; die Zwischenräume sind, rot auf rot, durch zwölfstrahlige Sterne gefüllt. Wie bei Fahnenstangen schlingen sich um die ebenfalls rot bemalten jungen Dienste weiße gesäumte Spiralbänder,[196a] rot sind die Kapitellkörper, in rot und blau wechseln die Kehlen des Kämpfergesimses, Zacken und Zinnenbänder schmücken die Deckplatten, und am reich profilierten Bogen, der auf dem Pfeiler aufsitzt, werden den roten Stirnseiten Kreise mit Rauten oder Spiralmuster, beides in weiß appliziert; Kehlen in allen Farben fassen sie ein. Die noch vorzüglich erhaltene Bemalung des Chors der Valeriakirche ob Sitten bevorzugt für die Hauptdienste eine Teilung in lauter Vierecke, die übereinander angeordnet, abwechselnd mit Rosetten und übereck gestellten Quadraten mit Mittel- und Eckfüllung, stets hell auf dunkel, besetzt sind. Die Felder werden von gelben Rahmen eingefaßt und durch grüne Bänder getrennt; bei der Musterung kommen weiß, gelb, grün, blau und schwarz zur Verwendung; der Mangel an rot verleiht dieser Dekoration einen ungemein kühlen und gemessenen Ausdruck. Die jungen Dienste sowie die eckig profilierten Gewölberippen schmückt eine Folge jeweilen verschiedener Rosetten. Der eigentliche Farbenjubel bricht erst in der Höhe los, wo sich die Engelsgestalten von roten, grün eingefaßten Kappen abheben, überhaupt ist in der

Gesamtpolychromie der koloristische Nachdruck auf das Figürliche gelegt; die Dekoration tritt im Ensemble wenig plastisch hervor. Im Gegensatz zu dieser mehr flächenhaften, gelagerten Musterung, ist in der Makkabäerkapelle zu Genf Rauten und Sparrenmotiven der Vorzug gegeben, und das vereinzelt vorkommende Schachbrett enthält in seinem Wechsel der hellen dem Schwarz gegenüber gesetzten Farben eine entschieden aufstrebende Tendenz. Das letztere Beispiel, dem 15. Jahrhundert angehörig, zeigt, daß selbst die ausgebildete Gotik für die Polychromie noch Verwendung fand. Es scheint fast, als ob die groben, wenig profilierten Rippen im Kirchenchor zu Windisch, mit ihren breiten Flächen gerade für Bemalung berechnet worden wären; jede derselben ist mit neuen in zeichnerischer wie koloristischer Beziehung ungemein wirkungsvollen Motiven belegt. Etwas zierlicher ist die Polychromie der Gewölbeteile im Chor der Kirche zu Büren a. A. Die breiten Leibungen des Chorbogens und der die beiden Chorhälften teilenden Quergurte schmückt Rankenwerk bezw. teppichartige Musterung, die Schrägen entweder rote Lineamente auf weiß oder plastische Motive, d. h. Tiere oder Rosetten auf gelbem Grund, und schließlich die Fronten schwarze Spiralen, die offenbar dem Krabbenmotiv entnommen sind. Rot mit schwarzen Kreisen heben sich die Schildbogen von den weißen Gewölbekappen und Schildmauern ab, die ihrerseits von schwarzen Pollenreihen eingefaßt werden, um die Diagonalrippen schlingen sich bunte Spiralbänder (weiß, blau, schwarz) oder Sparren. Wo aber die Ausführung des Ornaments in die Hand des Steinmetzen überging, blieb der Malerei nur noch übrig, die einzelnen Teile derselben mittelst verschiedener Farben auch auf die Entfernung hin zu trennen,[197] so vorab das Blattwerk der Schlußsteine und Kapitelle gegen den Grund, wozu mit Vorliebe Gold zur Verwendung kam (Zürich und Basel, Predigerkirche, Klosterkirche von Klingental; in matteren Farben die Krypta von St. Verena in Zurzach), wie u. a. an den Priestersitzen von St. Verena in Zurzach.

Innerhalb der Gesamtpolychromie aber treten nun bestimmte, besonders wichtige Funktionen hervor, für welche bestimmte Muster in reicher Auswahl teils übernommen, teils neu geschaffen wurden.

2. Die Bekleidung der Wand.

Wofern man die Wand nicht mit großen Bildern ausstattete, was sich doch, die tessinischen Kirchen ausgenommen, in der Regel nur auf bestimmte Teile derselben bezog, trat sie mit irgend einer Art von Bekleidung in das dekorative Ensemble.

Am nächsten lag es, sie ihrer Natur gemäß, durch Imitierung des Quaderverbandes als Mauer zu charakterisieren. Die einfachste Art, welche graue oder ganz farblose Quader durch weiße oder farbige Fugen trennt, erhält sich vom 13. (Chillon, salle de justice) bis ins 15. Jahrhundert (Königsfelden; Luzern, Franziskanerkirche.).[199] Häufiger aber treffen wir den bunten,[200] meist sogar gemusterten Quaderverband, der mit seinem ungleich festlichern Eindruck an den ersten pompejanischen Stil erinnert, wo man die natürlichen Steine in buntem Stuck imitierte. Eine Folge von grau geperlten Quadern zeigt die Kathedrale von Lausanne, rote Musterung gleicher Art das sog. Folterzimmer in Chillon. In S. Sulpice begleiten den Fugenschnitt rote Linien, und die Mitte der Steine ist durch eine rote Rosette bezeichnet. Den Sockel des Palas auf Burg Hohenklingen bekleiden drei Reihen weißer Quader mit den mannigfachsten Mustern von Punktierung, Schlangenlinien, Wellenbändern u. s. f. in rot und schwarz.[201] Die geometrische Musterung der Spiegel durch gekreuzte Streifen, Romben, Halbkreise, Zickzackbänder zeigt die Stirnseite des Chorbogens von St. Georg bei Bonaduz, wird aber im Reichtum an Motiven, Kombinationen und Farbenwirkung weit von einer Kammer im Schloßturm von Maienfeld übertroffen.[202] Zur plastischen Durchführung d. h. zur Charakterisierung des vortretenden Spiegels kam es um die Mitte des 15. Jahrhunderts im «Liebesgarten» im Zürcher-Landesmuseum; die grauen Quader sind weiß und schwarz modelliert.

Die Sitte, die ganze Wand oder nur Teile durch geometrische Muster zu bekleiden, reicht hoch ins Altertum hinauf; durch den Gebrauch gewirkter und gemusterter Teppiche sowie durch das Mosaik ging sie auch auf das Mittelalter über. Als Uebereste einer sehr ausgedehnten und mannigfaltigen Verzierung dürften die in der Krypta des Fraumünsters in Zürich aufgefun-

denen durchweg bemalten Verputzfragmente zu deuten sein. Sie mögen zum Teil ins 9. Jahrhundert hinaufreichen, zeigen bald musivisch zusammengesetzte einfarbige Flächen, bald Muster von schwarzen Linien auf oder zwischen farbigen Gründen.

Eine einfache rautenförmige Teilung der Fläche durch Lineamente findet sich im Chor der Kirche von Fischental am Sockel; weitaus häufiger ist die Kombination bunter Flächen, wie Schachbrett (Croglio), Rauten (ehemals ein Haus in Disentis und Berchfrit von St. Jürgenberg), farbige Dreiecke (St. Sulpice; Romainmôtier), Kubusmuster (Kappel, grau in grau; Torre, rot und gelb). Eine ganze Hausfassade[203], in dieser Weise dekoriert ist in Sgrafittomanier in Morcote erhalten. Unter den Kombinationen verschiedenartiger Flächen trifft man als einfachste Spezies die Verbindung von horizontalen Bändern und Friesen mit Zackenmusterung, wie an St. Ulrich in Basel. Im obern Saal des Hauses zum Loch in Zürich aber war eine ganze Wand in einzelnen Friesen mit roten Ornamenten auf weiß, Kugeln, Rauten, Sternen, konzentrischen Ringen, Quadranten bedeckt, wozu wahrscheinlich Wandfliesen[204] als Vorbilder gedient hatten.[205] An der Südwand der Kirche von St. Pierre de Clages hat sich eine Ornamentation erhalten, deren Musterung vielleicht auf Teppiche zurückgeht: Die Mitte, abwechselnd gelber und blauer Flächen nimmt ein Rautenband ein, das ein Mittelstück, jeweilen in der andern Farbe umschließt; das Band ist mit weißen Hakenkreuzen, wechselnd auf rot und blau besetzt. Die anstoßenden Dreiecksflächen füllen weiße Kreise mit weißen Hakenkreuzen; auf dem obern und untern Fries wechseln rote und gelbe Felder erstere mit weißen Tupfen, letztere mit Hakenkreuzen.[206]

Weit deutlicher tritt die Anlehnung an wirkliche Teppiche[207] in der Dekoration des Turmes von Magliaso zu Tage, deren Reste Reihen von ineinander verschlungenen Medaillons mit gemusterter Fassung und heraldischen Tieren oder Palmetten als Füllung zeigen; den obern Abschluß bezeichnet ein Palmetten- und Zackenfries. Im 15. Jahrhundert tritt eine bald reichere, bald ärmere Damastmusterung auf, wo die Wirkung gern auf zwei Nuancen derselben Farbe abgestellt ist. (Chor der Schlachtkapelle von St. Jakob an der Birs.) Die enge Anlehnung an

wirkliche Drapierung führte dazu, daß man sich auch die reich gestickten, meist nur für festliche Gelegenheiten verwendeten Teppiche zum Vorbild nahm.[208] Im Zunfthaus zur Rebleuten in Basel war eine Wand mit reichem Brokatmuster bedeckt, aber dazwischen tummelten sich trefflich gezeichnete menschliche Figuren oder Vögel.[209] Als Surrogat für eine gestickte Draperie hat man auch den 1418 bei Hans Tieffental von Schlettstadt bestellten Schmuck der Kapelle zum elenden Kreuz in Basel anzusehen, auf dem der Maler nach burgundischem Vorbild «Tiere und Pfauen» zu malen hatte; er wird ganz dem entsprochen haben, der uns als Werk des Jean de Grandson in der tour du duc speziell der Camera Domini in Chillon erhalten ist und in den Jahren 1342—44 entstand. Ueber einem «Umbehänge» ergehen sich auf blauem mit goldenen Sternen besäeten Grunde unter Bäumen, wandelnd und äsend, wirkliche und Fabeltiere.

Vom Teppichmuster war zur Imitation des wirklichen Teppichs behufs Bekleidung des Sockels kein großer Schritt mehr, um so weniger, als man ja das Vorbild täglich vor Augen hatte. Die einfache, höchstens mit einer Borte verzierte weiße Draperie, welche mittelst Ringen an einem Stab aufgehängt wird, wobei der obere Saum übergeschlagen ist, bildet ein wirksames Gegenstück zu den bunten Bilderreihen der obern Wandteile. Nachzuweisen ist sie von der romanischen bis in die spätgotische Periode (Rovio; Kappel; Waltalingen; Wila);[210] als Pelzvorhang tritt sie im Unterhof in Diessenhofen auf. Das älteste Beispiel eines gemusterten Teppichs bietet Münster; die Fläche ist mit Kreuzen, konzentrischen Kreisen, Rauten und Quadraten besetzt. Im 14. Jahrhundert erfreute sich die in einen Kreis eingeschlossene geometrische oder mehr naturalistisch behandelte Rosette als Teppichmusterung großer Beliebtheit. (Beromünster, Galluskapelle; Burgdorf, Schloßkapelle.)[211] Der ausgiebigen Verwendung heraldischer Zierden in der Valeriakirche entspricht es, wenn die den Sockel der Chorapsis bekleidenden Draperien mit dem Löwen des Raron bestickt und durch Wappenschilde, in regelmäßigen Abständen angebracht, als Tournierschranke behandelt erscheinen. Als Teppichhalter dienten einst in der Kirche von Küsnach weißgekleidete Engel.[212]

Eine ausgesprochene Friesteilung einer ganzen Wand zeigt die Kirche San Pietro in Castello; da aber diese Friese keinerlei architektonische Funktionen ausdrücken, sondern lediglich dekorativem Bedürfnis entsprungen erscheinen, mögen sie der Wandbekleidung zugerechnet werden. (Vergl. die Abb. bei Rahn, Statistik des Kantons Tessin, Anz. 1891 p. 473.) Vier der Friese bestehen aus Balkenköpfen, die in Verkürzung gesehen sind, allein sie haben nichts zu tragen; der breitere Fries ist mit Rosetten, ein anderer mit Medaillons und Brustbildern, ein anderer mit einer Ranke und der letzte mit einem Teppichmuster belegt; farbige Borten fassen diese Friese ein. Aehnlich ist unter stärkerer Heranziehung des Figürlichen eine Sgraffitofassade in Capolago behandelt. Der eine Fries enthält Putten mit Fruchtkränzen, der andere ein Turnier oder eine Schlacht, die zwei anderen Maßwerk und Blattornament.

3. Die Füllung der Flächen.

Diese Funktion bezieht sich vorab auf Deckenflächen, weil solche nicht bekleidet werden können, ist aber doch nicht an einen ganz bestimmten Teil eines Baues gebunden, bezieht sich also in diesem Fall im Gegensatz zu der für große Flächen berechneten Bekleidung auf kleinere, architektonisch oder ornamental viel enger begrenzte Flächen, d. h. also vorzugsweise solche, die einen ausgesprochenen Rahmen aufweisen.

Reine Linienmuster finden sich zumeist nur auf Bildgründen (Carona; Locarno, St. Maria in Selva). Weit häufiger aber sind die geometrischen Figuren: Schachbrett (Valeriakirche), Rahmenwerk (St. Jakob an der Birs), Maßwerk (St. Gervais in Genf, hier mit Cherubim gefüllt).[213] Im untern Saal des Hauses zum Loch in Zürich zeigten die Unterseiten der Balken konzentrische Rauten mit länglichen Vierpässen im Zentrum, und Kreise mit einer Art Lilie; die vertieften Felder waren durch melierte Vierecke bezeichnet. Unter allen geometrischen Mustern aber fanden die Sterne die stärkste Verbreitung; in verschiedenen Farben und mit wechselnder Zahl von Strahlen wurden sie auf Gewölbe (Kappel, Johanneskapelle; Büren; Pieterlen; Thierrens; Genf, Makkabäerkapelle; obere Vorhalle von St.

Nicolas in Fribourg), auf Bildgründe (Basel, Südgewölbe der Münsterkrypta; Barfüßerkirche, Kreuzigungsbild; Kyburg, Schloßkapelle),[214] ja sogar auf Gewänder verstreut (Zillis, Christophorusbild; Clugin, Chorbilder); in origineller Weise brachte der Maler von Oberstammheim an der Fensterwandung auch Sonne und Mond an. Die Feudalverfassung des Mittelalters konnte in der Malerei kaum ein beredteres Zeugnis als den häufigen Wappenschmuck finden, der sich nicht immer auf Anbringung einzelner Schilde, zuweilen mit Helm, Decke und Kleinod, beschränkte (Zürich, Schiff und Krypta des Großmünsters; St. Ursanne; Hauterive; Pieterlen; Romainmôtier; Sitten, Valeriakirche) sondern ebenso häufig als größere oder kleinere Folgen auftrat. So wechseln am Deckengewölbe der Gesslerkapelle zu Kappel Wappenschilde der Gessler mit Helmen samt Kleinodien, beides in rautenförmigen Feldern. In den Jahren 1305/6 entstand der ausgedehnte Zyklus an den Balken des eben erwähnten Gemachs im Haus zum Loch in Zürich, wo man sich des Raummangels wegen auf die Schilde beschränkte. Solche Wappenserien finden sich vorzugsweise in Profanbauten, bald nüchtern zusammengesetzt, wie in Silenen, bald in eine ausgedehnte Dekoration, wie z. B. ein Jagdbild verflochten (Diessenhofen, Haus zur Zinne; Landeron, Haus Vauxmarcus). Vielfach entstanden sie in Anlehnung an ein historisches Ereignis, so z. B. in der Herrenstube in Winterthur,[215] wo die Bürger im Jahre 1460 die Wappen derjenigen Ritter malen ließen, welche als Besatzung die Stadt verteidigt hatten. Eine der ausgedehntesten Wappenfolgen erhielt aber die Klosterkirche von Rüti durch Abt Markus Wiler (1478—1503). In der Toggenburgerkapelle[215a] waren etwa zwei Meter über dem Boden beiderseits in zwei Reihen fünfzehn Wappenschilde von Guttätern des Klosters angeordnet, vor der obern Reihe aber die knieenden Bildnisse von je acht Toggenburger-Grafen. Am Tonnengewölbe waren lebensgroße geharnischte Bannerträger[216] und Wappen (das alte und das neue der Toggenburger, Raron, Thierstein) gemalt. War dieser Schmuck dem Andenken des toggenburgischen Hauses und seiner Angehörigen gewidmet, so bezeichnete an der Wand des südlichen Seitenschiffs eine

kleinere Folge von Wappen nebst Bildnissen von Rittern die Grabstätte eines Hermann von Hünwil und seiner Gemahlin Brigitta von Blumenberg.[216a] Am Sakristeigewölbe der St. Laurenzkirche zu Winterthur (bemalt 1493) gruppieren sich um das Stadtwappen im Scheitel zunächst vier flott gezeichnete Schilder adeliger Geschlechter; ihnen schließen sich in jeder Kappe drei bürgerliche in einfacher Dachziegelform an. Zum Schmuck eines Kapellenbogens sind Wappen in der Stiftskirche von Payerne verwendet. Im Agneszimmer zu Königsfelden war die Dekoration durch die Gestalten betender Ritter bereichert.

Den Uebergang von der geometrischen Form zur vegetabilischen[217] vermittelt die Rosette durch ihre eigene Entwicklung. Anfangs ganz flach,[217a] vier- oder fünfteilig (Sitten, Burg Valeria; Diessenhofen, Zinne, jedesmal an Deckenbalken) mit zungenförmigen Blättern, werden diese zunächst (Anfangs des 15. Jahrhunderts) mehrteilig ausgeschnitten[218] (Thierrens), dann seit Mitte des Jahrhunderts unter Zugrundlegung der einfachen wie der gefüllten Rosette zwar noch symmetrisch ausgebreitet, aber rund, voll, saftig, mit Ueberschlag und farbiger Modellierung aufgefaßt; der Kern, zuvor ein Kreis oder Ring, wird zum mehrfachen Blätterkranz. Die Einschnitte des äußern Konturs füllen grüne spitze Kelchblätter. Wie ungemein wirkungsvoll sich dieses Motiv besonders an Holzdecken mit Feldereinteilung ausnahm, beweisen zwei Plafonds im Landesmuseum in Zürich, der eine (Raum IX) mit Bouquets als Zwickelfüllung der Felder, der andere (Raum XXI) mit reicher, aber stets etwas gedämpfter Farbenauswahl.

Blume und Blatt hielten erst sehr spät ihren Einzug in der monumentalen Dekoration; noch im 15. Jahrhundert hatte man die mittelalterlichen Symbole, Rosette und Palmette noch nicht völlig vergessen; was da und dort als einzelnes Blatt auftrat (Maienfeld, Schloßturm), verriet sich als versprengtes Stück der mittelalterlich umgemodelten Akanthuspalmette.[219] Ein liebevolles Interesse für die Formen der Natur gewahren wir erst in den Kornblumen, mit denen ein dekorativ fein empfindender Meister das Chorgewölbe der Kirche von Veltheim bestreute (Anfang des XVI. Jahrhunderts), aber auch diese verraten noch lange nicht das Vertrautsein eines Miniatoren mit der Flora.

Weit klarer liegt die Entwickelung bei der ungleich häufiger angewandten Ranke zu Tage. Sie ist durch das ganze Mittelalter an die beengenden Grenzen eines schmalen Bandes oder Frieses gebunden, die ihr als einzige Bewegung die wellenförmige gestatten; selbst da, wo sie ein Maler frei hätte entwickeln können, zog er es vor, sie als Fries unter einer Horizontalen (Abschluß des Portals von St. Ursanne) hinzuführen und mit ihren Kurven die Kragsteine zu umschreiben, die Zwickel aber mit Drachen und Sternen auszufüllen.[220] Die frühmittelalterliche Ranke präsentiert sich zunächst als rein planimetrisches Gebilde, als eine ausgeschnittene oder ausgesparte Fläche: im Gegensatz zur Antike mangelt ihr jedes plastische Empfinden, d. h. Stiel und Blätter bilden gleichsam Eines; diese beschreiben regelmäßig, um die Rundung der Welle zu füllen, die rückläufige Bewegung: die Zeichnung ist eine rundliche, weiche, schlaffe; der Stiel zeigt durchweg dieselbe Breite und wiederholt in seinem ganzen Verlauf stets genau dieselbe Bewegung. Ueberschneidungen durch das Blatt oder durch Schößlinge finden nicht statt (Kirchbühl). Einen bedeutsamen Fortschritt gewahren wir sodann noch an demselben Portal in St. Ursanne; die Ranke an der Stirnseite eines der Bogen beschreibt weitere Kurven, Stielchen zweigen von ihr ab, um die nunmehr verselbständigten dreiteiligen spitzen Blättchen zu tragen. Das 14. Jahrhundert knüpfte hier an und bildete zunächst das Blatt nach gotischem Geschmack möglichst vielzackig, ähnlich dem Rebenblatt aus. Blattfriese, (in der Stiftskirche von Zurzach; Klosterkirche von Muri; Oberwinterthur; Zürich, Oetenbachkirche).[221] Wie mühsam ein Maler noch mit der Komposition von Ranken in dreieckigen Feldern zu ringen hatte, zeigen die Dekorationen am Chorgewölbe von St. Georg bei Bonaduz, wo es galt, dreieckige sphärische Zwickel zu füllen; in der Mitte der zwei größern Zwickel ließ er drei Stiele bezw. Zweige zu einem Dreieck zusammenlaufen; die in die drei Ecken strebenden Blätter resp. Zweige lehnen sich z. T. ganz deutlich an Linde und Eiche an, z. T. scheinen sie auf Rebe und Wiesenkerbel zurückzugehen. Der Maler zerlegt also seine Felder, um seine Vegetation in althergebrachter Form anbringen zu können, und zu einer scheinbaren Vereinheitlichung fand er nur jenen

mißlichen Ausweg. Aber doch wirken diese planimetrischen, ganz hell auf dunkelm Grund gehaltenen und scharf gezeichneten Gebilde eminent dekorativ, viel mehr als diejenigen, welche an der Chorfronte von Sta. Agatha bei Disentis dreieckige Felder zu füllen haben und sich, ganz wie dort, vom Mittelpunkt aus in nervöser Unruhe in die spitzen Ecken hineinschlängeln; aber gegenüber jenen sind sie plastischer durchgebildet. Die zwischen 1478 und 1503 entstandene Rankendekoration an der Stirnseite des schiffwärts vorgekanteten Chorbogens in der Kirche von Rüti ist an die Wellenlinie für den Hauptzweig gebunden, aber erstens hat dieser einen Anfang und ein Ende, und ferner tritt er fast zurück gegenüber den zahlreichen sich in die leeren Räume verzweigenden Seitenschossen mit ihren mannigfachen Blättern und Blüten; die Zweige sind dünn und wirken als Linie, das Uebrige als raumfüllende Fläche; das vorwärts strebende und das retartierende Moment halten sich, wie es für eine Flächenfüllung nötig ist, die Wage; an der Untersicht des Bogens vollends sind die Zweige nur dazu da, in heiterm Spiel die Halbfiguren von Heiligen zu umranken. Flachere Führung der Hauptranke mit mehr Ueberschneidungen durch die Seitenranken verbindet die Dekoration einer Decke in Raum VI des Schweiz. Landesmuseums.[222] Im Sommerrefektorium des Predigerklosters zu Bern, jetzt in Pausen im histor. Museum zu Bern erhalten, galt es 1498 den Dominikanerstammbaum zu malen, wobei auch die tiefen Fensterwandungen in den Bereich der Dekoration gezogen wurden. Und wie vollführte der Meister mit den Nelken seine Aufgabe! Auf beiden Seiten steigt je ein Zweig empor; im Scheitel treffen sich die Enden, um sich zu fein abgewogener Flächenfüllung und Verteilung starker und schwacher Teile zu kombinieren. Der Zweig ist von der Wellenbewegung befreit, sie lebt noch in einem leichten Undulieren der Linie, aber jede Richtungsänderung ist gleichsam durch die Natur des Astes geboten; er ist eben ganz wie ein natürlicher Ast bewegt. Um so mächtiger wogen dafür die Schriftbänder, gleich Schlangen ringeln sie sich um ihn und neben ihm empor. Zu Anfang ziemlich stark, läuft er in zarte Zweige aus. Und wo vermochte man bis anhin deutlich zu machen, daß die Blätter am Zweig

angewachsen sind? Bewegung und Form der meisten sind noch rein gotisch, aber wie plastisch sind sie empfunden! Die Mannigfaltigkeit in Blättern und Blüten geht noch über das hinaus, was der Maler von Rüti am Chorbogen geboten hatte; kleine, einfache Blättchen setzen da und dort am Stiel an, noch andere sprossen gleich zarten Gräsern aus den Ecken empor; die Blumen zeigen die für die Uebergangszeit so charakteristische Form des bunten Blumenkelchs mit dem kolbenartig ausgebildeten Kern. Und über alle dem, welch glückliche Massenverteilung; der Meister war sich zudem des dekorativen Wertes dieser aufgezählten Motive so voll bewußt, daß er nicht mit einer größern Menge zu prunken brauchte. Es verdient überhaupt die höchste Bewunderung, wie der Künstler dem trockenen Thema seinen doch eminent dekorativen Wert abzugewinnen wußte, indem er die Zweige des Baumes über den ganzen Raum spann, Flächen damit füllte und Bogen einfaßte; die Figuren brachte er an, wo es am schicklichsten war, am liebsten in tiefen Zwickeln oder am Beginn eines Zweiges; nur die Hauptsache des Themas, der Stammvater des Ordens mit den vornehmsten Heiligen mußte auf einer Fläche entwickelt werden. Ein mustergültiges Beispiel für die Behandlung dreieckiger Gewölbekappen gibt Michael Glaser in der Sakristei von St. Peter in Basel. Aus dem Schlußstein wachsen mehrstielige Blumen, wie Türkenbund, Disteln, Nelken, in die Fläche hinein, und grünes Blattwerk in der vollsaftigen gotischen Stilisierung dient den Evangelistenemblemen als Basis. Die ganze Dekoration atmet den Geist Schongauers.[223]

Die gleichmäßige Ueberspinnung einer ganzen Wand mit Rankenwerk zeigt in recht primitiver Form eine Zelle im Kloster zu Stein am Rhein, wo die roten ziemlich dürren blätterlosen Zweige und Schößlinge in sehr unvermittelter Weise von ein paar Karikaturen überschnitten werden, ganz im Gegensatz zu der feinen Kombination verschiedenartiger Ranken mit Figuren einer Jagd im Schloß Schweinsperg zu Attinghausen.[224] Ein anderes Prinzip verfolgt die in Kopie erhaltene Rathausdekoration von Solothurn. Der schwarze Grund ist sehr dicht mit großem allseitig plastisch durchgebildetem saftigem Blattwerk und den verschiedenartigsten

Blumen überwachsen; davor sind die Figuren gesetzt, eine Jagd und zwei sich raufende Bauern.

Das Bouquet taucht in seiner frühesten nachweisbaren Form am Mittelgewölbe der Basler-Münsterkrypta auf und setzt sich in rein planimetrischer Auffassung aus einer geraden Mittelachse und zwei stark gekrümmten Seitenteilen zusammen: die Mittelachse besteht aus einer Folge von Blattkelchen, diese aus langen geteilten Blättern und Schnörkeln; mit dem Schlußstein steht das Ganze nur durch einen dünnen Stiel und einen Knopf in Verbindung. Ganz im Gegensatz zu dieser fast rein kalligraphischen Ornamentik steht der Chorschmuck von Thierrens; allerdings haben die Bouquets hier nicht die Aufgabe zu füllen, aber die Grundform für die spätere Entwickelung ist vorhanden. Noch ist das Motiv ganz gleichmäßig ohne Ueberschneidung einer Ebene ausgebreitet. Die eine Gruppe zeigt nur einen Blumenstengel zwischen zwei Blättern, eine andere einen in blattbesetzte Blütenstiele sich gabelnden Zweig und die letzte als die ansprechendste buschartig einen Wechsel zwischen Blumen- und Blattstielen; in der schrägen Richtung und Kurvatur der Linien lebt ein frischer Zug; die länglichen Blätter der ersten Gruppe sind am Ende scharf ausgeschnitten, bei den andern ist durch Besetzen des Stiels mit spitzen Blättchen für wirkungsvolle Silhouette gesorgt. An Stelle der kleeblattähnlichen Blüten (wenn solche überhaupt beabsichtigt sind) der zwei ersten Gruppen setzt die dritte scharfgeschnittene Rebenblätter: den dekorativen Reiz der Motive erhöht der Wechsel von Braunrot und Blau.[225] Schnörkel mit wirklichen Blattmotiven finden sich im Beinhaus von Muttenz. Den Uebergang vom Schnörkel zur Pflanze repräsentieren die Bouquets im ehemaligen Chor der Oetenbachkirche in Zürich. An der Mittelachse ist nicht mehr durchweg festgehalten, und wo sie auftritt, nimmt auch sie an der Bewegung des Ensembles teil. Weit größer ist die Fülle der Stiele und Blätter, welche der gemeinsamen Basis entsprossen, stärker ihre Teilung behufs ausgiebiger Raumfüllung; schwungvoller, dauernder je nach ihrer Länge ist ihre Bewegung, zahlreich die Verschlingungen und Ueberschneidungen; man erhält den Eindruck, als ob die Wand mit wilden Schlingpflanzen überwachsen

werden sollte. Während hier die durchweg angewandte blaugraue Tönung und die schwarzen Konturen den Ornamenten den Charakter der Silhouette wahrten, ließ der Maler, der gegen 1517 [226] das Sterngewölbe des Chors von Turbental auszumalen hatte, seine Ranken und Bouquets in leuchtenden Farben, grün, gelb, rot mit kräftiger Konturierung und Modellierung den Raum beleben. Statt einer Zusammenstellung von vielen gibt er wenige Motive, am liebsten einzelne scharf ausgeschnittene, gerollte, vollsaftige Blätter mit Ueberschlägen, wobei aus den Einschnitten des Konturs heraus zierliche Schnörkel und Stiele mit Knospen zwanglos in die Fläche hineinranken. Noch mehr den Eindruck heiteren Spiels erweckt das Gewölbe des Kerchels in Schwyz, wo aber die Formen wieder mehr auseinander genommen sind, den weißen Grund mehr durchscheinen lassen. Die echt spätgotischen Blätter, die an und für sich nicht mehr die Hauptrolle spielen, sind länger ausgezogen, weitläufiger in ihrer Bewegung; als ebenso wichtig machen sich daneben die naturalistischen Formen geltend, die dünnen Stielchen mit den scharf profilierten Blättern und Blüten; mit Leichtigkeit erkennt man Kornblume, Distel, Brombeere, auch für die andern, mehr umstilisierten Formen dürften wirkliche Pflanzen als Vorbild gedient haben, ganz ähnlich wie an den Bordüren der Chorkappen in Rüti. [227]

4. Fassung und Trennung.

Für die einfache Architektur ist sie, sofern sich der Bau überhaupt als struktiven Organismus zu erkennen geben soll, unentbehrlich; ein architektonisches Empfinden verlangte aber auch Einbeziehung des bildlichen Schmuckes in das struktive Liniennetz; allerdings ist das ganz verschwindend selten der Fall, sondern selbst bei primitiven Architekturen erscheinen die Bilder oft mit ziemlicher Willkür hingesetzt und mit eigenem Rahmen versehen. Es ist einleuchtend, daß beide Funktionen nur durch Saum, bezw. Leiste ausgedrückt werden können, und dies tritt um so deutlicher zutage, je inniger der Kontakt zwischen Architektur und Bild gestaltet ist. Als Musterbeispiel darf die oben erwähnte Kapelle von St. Gervais in Genf

gelten.[228] Ein Rahmen, bestehend aus zwei gepaarten Sparrenbändern faßt das Tonnengewölbe ein: durch zwei ganz entsprechende Leisten wird am Gewölbescheitel eine schmale Mittelzone abgetrennt, und auch diese wird, in vertikaler Richtung, in zwei Hälften geteilt. Große, weiße Medaillons mit schwarzem gelb gefaßtem Kern bezeichnen die Kreuzungspunkte. Die zwei größern, äußern Zonen enthalten die oben erwähnten Bildwerke, die zwei mittlern stellen eine ruhige dunkelrote, weiß eingefaßte Fläche dar. Den einfach grauen Sockel trennen ein Karnieß, mit Rosetten bemalt, und ein Fries mit grauen Ornamenten auf Schwarz von der Bilderzone.[229]

Es ist einleuchtend, daß Fassung und Trennung mit denselben Motiven arbeiten, die sich zum Teil schon die Füllung angeeignet hatte, so vor allem mit der Ranke, die man, wie oben erläutert wurde, im hohen Mittelalter nur als Band denken konnte; anderseits übernahmen die Friese gelegentlich sogar teppichartige Muster (Vevey, St. Martin), und wo die Einfassungen fast ebensobreit wie die anstoßenden Flächen waren, so an den Oberlichtern der Kirche von Romainmôtier, verzichtete man überhaupt auf prinzipielle Unterscheidung.

Ihre ganze Bedeutung rein für das Verständnis der Struktur eines Baues zeigen die Funktionen an den Wänden des Kirchenchors von St. Martin in Vevey, wo außer den Diensten, Rippen, Gurten und Schildbögen die ganze Mauer eine glatte Fläche bildet. Der Abschluß des Sockels wird, in ziemlich ungenügender Weise, dadurch ausgedrückt, daß man jeden Quader einer gewissen Schicht mit einer Rosette belegte.[230] Die sehr hohen, schmalen Fenster sind an ihren schmalen Leibungen mit Rosetten auf Kreisen belegt, und werden von einer etwas breiteren Bordüre mit palmettenartig komponierten Blättern auf schwarzem Grund begleitet. Diese überschneidet den Horizontalfries, der die Kapitelle der Dienste miteinander verbindet und damit, unter Absonderung der Schildmauer, das Auflager des Gewölbes bezeichnet; dieser Funktion gemäß ist er breiter als die andern und teppichartig gemustert. Die Gewölbefelder sind mit einer Reihung von Zacken,[231] von einer Kugel bekrönt, eingesäumt. — Eine zweckentsprechendere Sockeldekoration zeigt der Chor der jetzt profanierten Nikolauskapelle zu

Triboldingen. Der Fries bezieht auch die untern Fensterteile in seinen Verlauf ein und enthält auf rotem Grund breite, scharf profilierte grüne Blattranken und fünfteilige weiße oder blaue Rosetten mit gezacktem Rand, gelbem Kern und grünen Eckblättern. Die Unterseite des Frieses begleitet ein grüner Stab mit ausrankenden Blättern.[232] Sehr zu beklagen ist die Zerstörung des Sockelfrieses in Umikon, der in origineller Weise mit Schnecken verziert war. An den schmalen Flächen der Chorstirnwand der ehemaligen Schlachtkapelle von St. Jakob an der Birs waren es längliche Flächen, die sich mittelst eines Saumes über den blau damaszierten Sockel legten; als Flächen waren sie auch durch die Komposition des Ornamentes charakterisiert, wobei offenbar eine italienisch geschulte Hand tätig war; vom Mittelpunkt der Fläche breitete sich das Rankenornament in den Hauptlinien symmetrisch, in den Einzelheiten mit leichten Variationen nach zwei Seiten hin aus. Nahe beim Zentrum kreuzten sich beide Ranken, um sich mit schwungvollen Kurven an den Seiten umzubiegen: durch Seitenschosse und Blätter war für die Ausfüllung der leeren Räume gesorgt. Die Symmetrie, die Ueberschneidungen, die Zeichnung der Blätter und ihr Ansetzen am Stiel, dazu die absolute Stilisierung und flächenhafte Behandlung — das Ornament hebt sich gelb von dunkelm Grunde ab — verriet die Herkunft aus dem Süden.

Das einfachste, ebenso oft auch für andere Zwecke verwandte Motiv der Fenster- bezw. Türeinfassung bilden rote oder schwarze Perlen oder Pollenreihen, (Rüti; Basel, Barfüßerkirche; Muttenz, Beinhaus; Zürich, Oetenbachkirche) in St. Jakob an der Birs traten sie im Gefolge einer ausgebildeten Einrahmung auf. In der Kirche von Büren begleitet die Wölbungen der Chorfenster eine Art Kielbogen; die Krabben sowie die Kreuzblume tragen mehr kalligraphischen als architektonischen Charakter. Lose Blätter säumen im Schloßturm von Maienfeld die Fensternischen des oben oft erwähnten bilderreichen Gemaches ein, und weiße und gelbliche Rosetten zwischen grauen Bändern das Gerichtsbild am Chorgiebel von St. Jean in Freiburg. Häufig wurden geschlossene Bänder verwendet, so in Oberstammheim mit Sparrenfries, in Romainmôtier mit Zickzackbändern zwischen Säumen nebst

anderen Motiven, in St. Martin in Vevey aber mit den oben erwähnten Blattkombinationen. Die Hauptbewegung derselben ist eine wellenförmige, nur daß sie durch einzelne im Profil gesehene, scharf profilierte Blätter gebildet wird, die abwechselnd aufwärts und abwärts gerichtet sind. Die Füllung der Flächen besorgen zwei stärker geschwungene gekreuzte Blätter und der äußerste Zwickel ist mit einer Art Palmette ausgesetzt. So entsteht diese Folge von Fächern. Der Grund ist schwarz, das Ornament weiß mit abwechselnd roter und blauer Ausschattierung. Die Spätgotik bevorzugte für diesen Zweck die freie Ranke, was wiederum in edelster Form im Schmuck des Refektoriums des ehemaligen Predigerklosters von Bern zutage trat. Die Wandnischen sahen aus wie Gartenhäuschen; den Bogen begleitete ein Ast aus dem krabbenartige Blätter, naturalistische Zweige und dürres dornartiges Geäst hervorwucherten. Gleichartiger, robuster, mit dünnen Schnörkelschossen versetzt, ist das Blattwerk, das, bald aufwärts, bald abwärts gerollt, aus einem Ast hervorquillt, der die hohen Chorfenster von Turbental umschließt.[233]

Die Funktion des obern Abschlußfrieses tritt natürlich bei flachen Decken noch deutlicher zutage. Das beliebteste Motiv der romanischen Kunst ist das Mäanderband, das im Gegensatz zum antiken stets perspektivisch gesehen ist und somit eine recht unangenehme Unruhe in das Bildensemble bringt (Münster in Graubünden; Rovio), zuweilen in regelmäßigen Abständen ein Bildfeld freiläßt (Zillis; Prugiasco, San Carlo) und schließlich hie und da in seiner Linienführung recht komplizierte Motive, z. B. Kreuze beschreibt. (Prugiasco.) Die freien Felder füllen in Zillis abwechselnd menschliche Halbfiguren und aufgehängte Reifkronen mit angehängten Perlen.[234] Zwischen die Bänder sind als Füllung weiße Blümchen eingestreut. In San Carlo bei Prugiasco schreiten in den freien Feldern vor blauem Grund weiße Lämmer. Von der Antike hatte das Mittelalter auch die Palmette übernommen; aber was wurde daraus gemacht! An den Bildrahmen der Decke von Zillis ist die alte Linienführung noch schwach erkennbar, aber die Palmette ist schon in die Breite gezerrt; statt daß sich spitze, elegant geschweifte Blätter zu einer Form zusammenschließen, wird je

ein rundes aufrecht stehendes Blatt mit ausgefressenem, gelapptem Rand gegeben; für den feinen Wechsel mit schlanken Blattkelchen fehlt jedes Verständnis; sollte man diese etwa in der zwischen die Palmetten hineingeschobenen unklaren in lauter Spitzen auslaufenden Masse wieder erkennen? Der Süden allein bewahrte sich in der romanischen Periode noch ein feineres Verständnis für die Formgebung der Antike. An der Fronte des Chorbogens von San Vigilio in Rovio wechseln breit ausladende, die Palmette enthaltende Motive mit schmalen, welche aber nur die Linien wie in eine Hülse zusammenfassen und oben in ein Dreiblatt enden. Vier Linien biegen nach innen um, zwei laufen in Halbpalmetten aus, die Füllung im Zentrum besorgt ein umgestürztes scharf gezacktes Blatt; nur das äußere Linienarrangement bleibt also noch. Die spezifisch romanische Palmette zeigt der Schloßturm von Magliaso. Ein breiter, bandartiger Stiel bildet eine Herzform; beide Enden sind durch einen Ring zusammengefaßt und laufen in längliche Blätter mit gelapptem Ueberschlag aus, die in ihrer Kombination allerdings an die antike Palmette erinnern. Die Profilierung von Stiel und Blatt ist eine durchaus gleichmäßige. Im jüngern Zyklus von Münster begleiten die runde ausgeschnittene Blattform beiderseits palmenwedelartige Halbblätter.

Flache, weiße Wellenranken auf Schwarz, begleitet von Staffelfriesen in der ehem. Oetenbachkirche in Zürich und in St. Verena in Zurzach. Plastische Kraft erhält die Ranke aber erst zu Ende des 14. Jahrhunderts, sobald sie wie ein breites Band [235] um einen geraden Stab geschlungen wird. (Chor von Burg: Hohenklingenkapelle zu Stein a./Rh.); allein sie ist noch ein abstraktes beliebig fortgesetztes Gebilde; mit geometrischer Gleichmäßigkeit wiederholen sich alle Profile, Ueberschläge, Ueberschneidungen.

Als architektonische Motive treffen wir die schon erwähnten Balkenköpfe (Castello) und ehemals in der Barfüßerkirche zu Basel Loggien, die einen Einblick in mehrseitige Räume gewährten und über dem Ganzen einen Rundbogenfries [236] mit Konsolen.

Zur Umsäumung der Gewölbekappen waren vom 14. bis ins 16. Jahrhundert Pollenreihen gebräuchlich (Basel, Mittel-

und Südgewölbe der Münsterkrypta: ib. St. Peter, Sakristei: Büren; Rüti), lieber aber bediente man sich reicherer Formen: Bögen mit Nasen besetzt. (Romainmôtier; Dino), Blüten auf Stielchen (Büren), Bouquets (Thierrens), Kymatien (Losone, Palmetten (Palagnedra), Kombination von Bändern und Blumen wie auf christlich-römischen Mosaiken, (Locarno, Sta. Maria in Selva).

2. Mit Bezug auf die Bilder allein hatten die Friesbänder den Rahmen zu bezeichnen. Unverzierte Bildrahmen, höchstens mit erklärenden Beischriften (Ascona, südl. Chorwand) genügten in der Regel nicht; man setzte die Bordüre wenigstens aus bunten einfarbigen Säumen zusammen (Sonvico, S. Martino; Tesserete; Vogorno; Dussnang). Aber stärker war noch das Bedürfnis nach gemusterten Rahmen. Unerschöpflich ist dabei die Fülle rein linearer und vegetabilischer Formen. So weist die Decke von Zillis, wo jedes Bildfeld in einen doppelten Rahmen eingelassen ist, ungefähr 12 verschiedene Motive auf. Für die durchgehenden Teilungslinien verwandte man Wellenbänder, Zickzackbänder (vergl. auch Sent) in den Farben Blau und Weiß oder Blau und Braunrot, Diamantmuster in Braun, für die innern Rahmen Spiralbänder, Staffeln, Akanthusranken und vereinzelt sogar eine Dekoration, die an Goldschmiedetechnik erinnert.[237] Perlschnüre, Zickzack- und Rautenbänder mit Füllungen, Mäander fassen die romanischen Bilder der Südschweiz ein. (Rovio; Christophorusbilder von Biasca und Sta. Maria di Torello.) Im 13. Jahrhundert trat die Rosette auf. (Großmünster in Zürich, Madonna.) Die karolingischen Fresken von Münster zeigen außer zahlreichen einfarbigen Säumen als Hauptmotiv einen gelben, mit schwarzen dreiteiligen Blättern bestreuten Stab, um den sich Bänder schwingen, ein Motiv, das in den römisch christlichen Mosaiken seinen Ursprung hat und in der Dekoration der Kanonestafeln sein Analogon findet; die Enden des Stabs umschließt ein Trichter, die Kreuzungen bezeichnen Vollmonde. Das seit dem 14. Jahrhundert übliche Sparrenmotiv (Oberstammheim) erscheint in reicher Kombination in St. Georg bei Bonaduz und in Casti. Um dieselbe Zeit bürgert sich in der Kunst südlich der Alpen das der Musive entlehnte bunte

Kosmatenmuster ein. (Castello; Campione; Riva San Vitale; Morcote; Segno.) Aufs wirkungsvollste erscheint es an der Fassade von San Biagio bei Bellinzona mit Rankenwerk kombiniert; dieses füllt den Fries, jenes bildet den Saum und die übereck gestellten Rahmen für Halbfiguren.

Eine große Zahl von Bildern wird durch Bordüren mit patroniertem Maßwerk eingefaßt:[238] der geringe Aufwand von Kunst, den die Herstellung erforderte, spricht wohl hauptsächlich für die starke Verbreitung, ähnlich wie das bunte Bandgeflecht. (Malvaglia; Brigels, St. Martin.) Die sorgfältigste Durchbildung der Ranke zeigen die vertikalen Streifen zwischen den Gemälden im Franziskanerkloster zu Fribourg; zwischen Rundmedaillons gesetzt, verbinden sich die ungemein markigen und saftigen Akanthusblätter zu einer Art Bouquet, und die Blattranken, welche sich Grau in Grau, unterhalb des Sebastiansbildes in der Valeriakirche ob Sitten hinziehen, offenbaren einen bisher noch nie gekannten Reichtum von Bewegung.

Eine wichtige Rolle als Bildrahmen spielen die Architekturen; die wohl als Uebertragung von Stein in die Malerei anzusehen sind. Bestanden sie in der Apsis von Montchérand nur aus einem Rundbogenfries auf plumpen Konsolen,[238a] so kam allmählich — in unserem Denkmälervorrat ist er erst seit Anfang des 14. Jahrhunderts nachweisbar — der auf Säulen ruhende Bogen mit Spitzgiebel darüber in Uebung, in seiner Entwicklung wohl wesentlich durch die Glasmalerei gefördert. In Oberwinterthur umrahmte der Maler die Passionsszenen sowie die Heiligen zwischen den Archivolten und den Oberlichtern mit breiten Kielbogen auf schlanken Säulen, die in eine Fiale ausmünden; Kreuzblume, Krabben und Nasen vollenden die Dekoration, ähnlich wie in Kirchbühl und wie bei den Nikolausbildern in St. Niklausen, wo aber Rundbogen die Säulen verbinden.[239] Mit gewölbten Baldachinen von dreieckiger Gestalt und mit Konsolen über und unter den Heiligenfiguren kündigt sich im Chor von Windisch das anspruchsvollere 15. Jahrhundert an; unter kräftigen, massiven Kielbogen thronen an der Ostwand der Kyburger Schloßkapelle S. Ulrich und St. Antonius.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts tritt konsequent der vertiefte, mehrseitige Pavillon [240] mit mehr oder weniger reicher Außendekoration auf, hinter den Figuren ist aber ein Teppich gespannt, der nur wenig von der Innenseite sehen läßt. So bei der Apostelreihe und dem Votivbild des Wilhelm von Raron in der Valeriakirche ob Sitten; dort lagert sich mit runder Vorkragung über zwei schlanken Säulenbündeln ein doppelter Zinnenkranz, den ein rotes Spitzdach überragt; [241] der Pavillon über der Madonna und die Räume bei den Apostelgestalten zeigen hölzerne Tonnengewölbe. Die Unklarheit, die in der Apostelreihe noch in der Zeichnung des Rippengewölbes herrschte, ist beim Verenenbild in Zurzach gewichen. Immer mehr steigert schon in den 40er Jahren, besonders im Westen, der Reichtum der Außendekoration. Zwei Passionsbilder der ehemaligen Nikolauskapelle zu Basel überragte üppigstes Maßwerk mit geschweiften Fialen. Maßvoller, abgewogener präsentieren sich die Scheinarchitekturen in Payerne, die, wie beim Magdalenenbild, wie Miniaturkapellen aussehen; an Stelle phantastischen Zusammenbauens genaue Beobachtung wirklicher Architektur; hier wie beim Sebastiansbild erhebt sich über dem Gewölbe, zum Teil von den Kielbogen der Fronten überschnitten, eine von Fenstern durchbrochene Attika mit Gesimse und Zinnenbekrönung; Konsolen tragen die als Statuen aufgefaßten aber stark bewegten Figuren Sebastians und der Schergen. Die reichste Pracht ist aber erst da entfaltet, wo ein höherer Mittelbaldachin von zwei seitlichen flankiert wird; es ist ein eminenter Reichtum an Fluchtlinien und Ueberschneidungen, von der Silhouette gar nicht zu reden. [242]

Anderswo wurde das perspektivische Moment bei größerer Einfachheit des Aufbaues stärker betont; der Anfang dazu wird bei der Apostelreihe von Palagnedra gemacht, wo hinter den auf viereckigen Stützen mit korinthischen Kapitellen fußenden Rundbogen Kasettendecken sichtbar werden; in der Turmkapelle der Kirche von Davos-Dorf flankieren Säulen die Nischen, vor denen die Apostel stehen, und mißverstandene Muscheln wölben sie ein; sie tragen einen hausartigen Oberbau mit Giebel, Ziegeldach und vorspringender Terrasse bezw. Loggia.

V. DIE FARBE. SUBSTRAT UND BEHANDLUNG.

Die künstlerischen Traditionen der spätrömischen Wandmalerei lebten in der karolingisch-ottonischen Periode in den Miniaturen nach, während sich die monumentale Malerei viel enger und schließlich ganz dem Mosaikstil unterwarf. Auch dieser vermag auf die Entfernung hin den Eindruck einer weichen Modellierung zu erzielen, während für die Nahbetrachtung die einzelnen Töne und Farbenbezirke hart aneinanderstoßen. Je mehr die Kunst dem Verfall zueilt, der für Italien im 10. Jahrhundert schon ein vollständiger ist, desto fleckiger, härter wird die Farbengebung. Den Einfluß des Mosaiks verraten schon deutlich die karolingischen Wandgemälde von Münster. Die Gesichtszüge tragen einen gelblichen Fleischton; die in Dunkelbraun gehaltene Zeichnung von Brauen, Lidern, Nase, Mund ist scharf begrenzt, die bräunlichen und graugrünen Schatten sind keineswegs vertrieben. Es ist nicht zu leugnen, daß das Ensemble der Töne den Köpfen auf die Entfernung hin eine nicht geringe Plastizität verleiht; aber stärker als die eines Durchschnittsmosaiks ist sie nicht, ebensowenig an den Gewändern. Die Farbenwahl ist mit einer gewissen Einheitlichkeit getroffen; an die Antike erinnert die Vorliebe für weiße Gewänder; für diese dient auch Rot, das hauptsächlich an den Architekturen sowie den Haaren vorkommt; seltener sind Blau und Gelb verwendet. Wie ein Mosaik der Verfallzeit mutet uns das Christus- und Apostelbild in San Carlo ob Prugiasco an; die gelblichen Fleischteile, Gesicht und Hals sind von schwarzen, roten, grünen und weißen breiten Linien durchzogen, die Wangen mit großen roten Tupfen bezeichnet; eine im Fresko geübte Hand dagegen ist in den Köpfen zu erkennen, welche an der inneren Westwand von S. Lorenzo in Lugano (11/12. Jahrhundert) gemalt sind. Obschon einzelne Striche, Kontur des Gesichts, des Halses und Gewandes und der Augen sehr schwerfällig gezogen sind, erscheinen doch die roten, bräunlichen und grünen Töne der Modellierung viel inniger mit der gelblichen Fleischfarbe des Teints verbunden, mehr als Halbtöne behandelt. Derselben Klasse antikisierender Malereien gehören auch die wenigen figürlichen Reste auf Fragmenten aus der

Krypta des Fraumünsters in Zürich an, die nach Herrn Schmidts Gutachten in reiner Freskotechnik ausgeführt sind.

In schroffem Gegensatz dazu stehen die allerdings zum Teil erheblich später ausgeführten romanischen Wandgemälde diesseits der Alpen. Hatte früher ein auch noch so breiter und aufdringlicher Kontur einen Schatten darstellen sollen (Münster), so spannte er jetzt nur die Figur in ein Drahtnetz, weil man auf Modellierung überhaupt verzichtete: dieses wurde mit Farbe ausgefüllt. Das Gefühl für Modellierung blieb dem romanischen Stil noch, nur sind die Mittel rein zeichnerische geworden und es ist, als ob die Maler mit bunten Stiften gearbeitet hätten; von der Fähigkeit des einzelnen Meisters hing es immerhin ab, ob nur hart aneinandergrenzende Farbenzonen mit einem Minimum von Uebergängen hingesetzt wurden (Montchérand) oder ob die feinen Striche allmählich in die Flächen ausliefen. (Zürich, St. Jakob.) Dabei hatten sich für die Modellierung schon bestimmte Gesetze fixiert. Die Umrisse wurden in Rot, ebenda, Dunkelbraun oder Schwarz (Zillis) gezogen, rote Gewänder durch braune, gelbe durch rote oder braune, weiße nur durch blaue oder schwarze, blaue und grüne nur durch schwarze Striche spezialisiert. Die Palette der Zilliser Malereien erscheint um einige gebrochene Töne: bräunlich und grau vermehrt. Die Fleischteile werden entweder ganz weiß gelassen (Zillis) oder gelblich oder fleischrot getönt (Torello). Eine gewisse delikatere Wirkung in der Modellierung der Gewänder ist in Zillis dadurch angestrebt, daß z. B. weiße Gewänder auch mit einem gedämpften Braun modelliert werden, das aber ganz glatt und ziemlich willkürlich aufgetragen ist.

Wann und wo der absolute Flächenstil einsetzte, läßt sich nicht genau bestimmen, da sich vielfach nur die wirklich al fresco ausgeführte Untermalung erhalten hat, während die al secco-Uebermalung abgeblättert ist (Zürich, St. Jakob). Den monumentalen Glasmalerstil repräsentieren mit ihren festen Umrissen, den glatten, leuchtenden, scharf voneinander geschiedenen Farben die Madonna im Großmünster in Zürich und die Engel an der Westwand der Kirche zu Romainmôtier; einfacher ließe sich die Bemalung der letzteren nicht denken, aber auch nicht wirkungsvoller angesichts der be-

schränkten Palette, die nur für die Flügel gebrochene Töne verwendet. Leuchtkraft verstand man den Farben vor allem durch die Aufmalung al fresco zu verleihen (Oberstammheim) oder, vielleicht auch durch ein enkaustisches Verfahren, das Rahn bei den Bildern in der Madonna del Sasso in Morcote und des Maienfelder Zyklus vermutet, wo sich bei den Quadern die auf spiegelglattem Grund aufgetragenen Farben durch emailartigen Glanz auszeichnen. Die ganz vorzugsweise angewandte reine al-secco Malerei, bei der die Farben dem trockenen Verputz appliziert wurden, erlaubte keinen solchen Glanz der Farben und erschwerte die Modellierung ungemein. Handwerkliche Maler strichen daher gern die wenigen Töne, die ihnen zur Verfügung standen, unvermittelt nebeneinander, während andere wie Miniatoren einen Ton in zarten Strichen auf den andern auslaufen ließen. Die Härte des Malgrundes hängt z. T. von der Dicke z. T. von der Beschaffenheit des aufgetragenen Verputzes ab. Auf die bloße Quadermauer ist das Pankratiusbild im Großmünster in Zürich gemalt; als Holzgrund kommen natürlich in erster Linie Decken in Betracht (Zillis, spätgotische Decken im Landesmuseum in Zürich). Auf Fachwerk wurde, Grau in Grau mit starken weißen Lichtern, im Kloster zu Stein am Rhein die Erzählung von den vier stärksten Dingen gemalt.[243] (Vergl. F. Vetter. Das Klosterbüchlein 1902, S. 22.)

Die Vermutung, die Maler hätten sich beim Kolorieren der Bilder an Farbensymboliken gehalten, ist angesichts der beschränkten Palette, der immer und immer wiederkehrenden Farben mehr als vag, aber da und dort läßt sich doch eine bestimmte, Auswahl und Komposition von Tönen konstatieren, so vor allem am jüngern Zyklus von Münster. Gelb bildet den Grundton, ist für Gewänder, Bäume, Ornamente, Konturierung und Modellierung der weißen nackten Teile verwendet; die Gewänder und Ornamente modelliert ein warmer gelblich-brauner Holzton nebst einem tiefen Rotbraun; die Lichter sind durch Weiß bezeichnet.[244] Wie man die wenigen Farben rhythmisch im Raum auf Kompositionen und Dekorationen zu verteilen wußte, zeigt die Südwand der Kirche von Oberwinterthur. Die stets von gelben Architekturen eingefaßten Gründe sind blau zwischen

den Archivolten, wechselweise rot und weiß am Zyklus und rot und blau zwischen den Oberlichtern; darnach suchte der Maler, so gut es ging, die Kolorierung der Figuren einzurichten.[245]

Während man am einen Ort bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts am reinen Glasgemäldestil festhielt (Kyburg, Schloßkapelle), bemühte man sich am andern schon ca. 80 bis 90 Jahre vorher um die plastische Durchbildung der Figuren (s. o.). Letzteres geschah bekanntlich zum ersten Mal am Südgewölbe der Basler Münsterkrypta. Energische, braunrote Linien vermehren Kontur und Binnenzeichnung. Die Auswahl der Lokalfarben ist gering, um so eingehender die Koloristik der Modellierung. Die in Schwarz geführten Hauptfalten weißer Gewänder begleiten bläuliche und lila Schattentöne, die an den dunkelsten Stellen durch schwarze Kreuzstrichlagen verstärkt werden, sogar eine gewisse Schillerung erreicht der Meister mit seinen violetten, rötlichen und lila Tönen beim Mantel des weggewiesenen Joachim und ähnlich beim Bart des Hohen Priesters; ebenso eingehend werden gelbe und rote Draperien behandelt.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte die Tafelmalerei dank ihrer Technik eine solche Meisterschaft in Abtönung und Durcharbeitung der Farben erreicht, daß auch die Wandmalerei nicht mehr feierte sondern mit ihr in Wettstreit zu treten begann. Allerdings unterschied die Kunst die Figuren noch lange durch Kontur und Verschiedenfarbigkeit der Gewänder, und den Problemen der Luftperspektive ging sie ganz aus dem Wege. Ueber den alten, durch den Marientod in St. Martin mit seinen grellen Tönen und der reichen Verwendung von Gold repräsentierten Basler-Stil geht der Maler der Bruno-Legende in der Karthause einen bedeutsamen Schritt hinaus; zwar stellen sich Figuren und Innenraum so buntscheckig wie eine Landkarte dar, aber die Modellierung der weißen Kutten ist mit Halbtönen fleißig durchgeführt, und die Behandlung der Landschaft scheint ihresgleichen nur in der Tafelmalerei gefunden zu haben; wo hatte sonst ein Maler den Himmel abgetönt, wo die Bäume und Felsen, das Wasser so eingehend auf ihre Farbenvariationen hin durchgeprüft? Und doch scheint die Wandmalerei mit der Schwesterkunst nicht Schritt gehalten zu haben; möglich daß man sich des höhern

ästhetischen Wertes eines Tafelbildes bewußt war und die Wandmalerei mehr oder weniger nebenher gehen ließ. So zeigen die großen Kompositionen und einzelnen Heiligen, die Michael Glaser in der St. Peterssakristei zu Basel ausführte, eine harte flächenhafte Tönung, als einziges Modellierungsmittel breite, graue Schatten besonders an den derben, bräunlichen Gesichtern, verbunden mit grellen weißen Lichtern, ganz im Gegensatz zu den weichen Uebergängen, welche die Figur des hl. Andreas auszeichnen.[246]

Die frühesten gotischen Wandgemälde in der italienischen Schweiz berechtigten zu den schönsten Hoffnungen. Zeichnen sich die Bilder der Petruslegende zu Castello durch eine der betreffenden Licht- und Schattenstärke entsprechende Abtönung der Konture aus, so verdient am Johanneszyklus zu Campione zuerst die gesamte Farbenzusammenstellung und ihre Tonwerte Bewunderung. Von meist dunkelm Grunde heben sich scharf die hellen, weißrötlichen Fleischteile, die gelben oder weißen Haare ab; für die Gewänder ist als einzige dunkle Farbe ein tiefes Braunrot verwendet, alle andern, Blau, Grün, Gelb, Rosa sind hell gehalten; dieser Tendenz entspricht auch das häufige Vorkommen von Weiß, auch für die Architekturen. Alle Gestalten sind von rötlichen Konturen umrissen, allein sie heben nur die Figur gegen die Umgebung stärker heraus, werden aber selbst auf die Entfernung hin von der Kolorierung absorbiert. In der Verschiedenartigkeit der Modellierung geben sich eine Meister- und eine Gesellenhand zu erkennen. Im Gegensatz zu dieser, welche einzelne Tonwerte ziemlich unvermittelt nebeneinandersetzt, arbeitet jene die feiner abgewogenen Halbtöne mit bewundernswerter Sorgfalt ineinander; das weiße Gewand der Königin Herodias bei der (Ueberreichung des Hauptes) mit den blauen und bräunlichen Schatten, dürfte als Muster koloristischer Durcharbeitung gelten, wie sie zum Teil auch die Bilder von Sta. Maria in Selva bei Locarno auszeichnen,[247] während das Krönungsbild in Sta. Agatha bei Disentis nur noch die abgewogene Farbenkomposition in Weiß, Gelb, Grün beibehält; allerdings bringt das stumpfe Rot und Lila an der Figur Christi einen recht unangenehmen Mißton hinein. Das einzige Beispiel der Anwendung von soge-

nannter Laviertechnik zeigen die Monatsbilder in San Bernardo ob Monte Carasso, die in Grün, Rot oder Gelb mit äußerst fein aufgetragenen grauen Schatten und weißen vertriebenen Lichtern auf sehr glattem Grund vielleicht mit Oelzusatz gemalt sind. Die handwerkliche Richtung, welche schon bei einem der Johannesbilder in Campione eingesetzt hatte und beim Gerichtsbild noch stärker zutage tritt, wird um die Mitte des 15. Jahrhunderts zum ausgeprägten Lokalstil. Die stumpfen, regelmäßig wiederkehrenden Farben für Gewänder sind Lila, Rotbraun, Blaugrau, Gelb, Grün und Weiß; die Fleischteile, insbesondere Gesichter, zeigen ein bräunliches Gelb mit trüben, grauen oder derben rotbraunen Schatten; Falten erscheinen als tiefe Furchen; selten daß ein solcher Schattenton in einzelne feinere Striche ausläuft. Immerhin ist da und dort, besonders an Madonnenbildern, eine liebevoll arbeitende Hand zu sehen; während der Brokat von Draperien und Gewändern in starken Kontrasten von Braunrot und Gelb leuchtet, sind die Gesichter durch feine rotgelbliche und grünliche Striche an Wangen und Augenlidern rundlich und weich behandelt.[248] Es ist einleuchtend, daß bei dem handwerklichen Großbetrieb der Malerei sich auch die Landschaft nicht ausbilden konnte; Berge wie Bäume erhielten das konventionelle Kolorit, jene Gelb mit braunen Einschnitten, diese Schwarzgrün mit hell aufgesetzten einzelnen Blättchen.

ANMERKUNGEN.

[1] Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Zemp.

[2] Kolleg von Herrn Prof. Dr. Rahn.

[3] Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. p. 111 ff.

[4] Apsidam post altarium sci. Galli ita honorifice pictura deaurata, sicut in praesenti videmus, ipso composuit tempore. Ratperti casus. Sti. Galli. cap. 26. p. 46. ed. Meyer von Knonau.

[5] Nam parietes basilicae sancti Galli et in choro et foris chorum, et posteriora templi, sicut modo cernuntur, pictura deaurata idem eodem in tempore fecit ornari et comi. a. a. O., p. 53.

[6] Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande, II, p. 15.

[7] a. a. O., p. 16.

[8] Mitteilg. d. ant. Ges. Z. VIII. Beilage p. 11.

[9] Rahn, Gesch. d. b. K., p. 147.

[10] Picturas quidem post arsuram plures Gallo fecerat, ut videre est in ianuis et laqueari ecclesiae. Ekk. cas. ed. Meyer von Knonau. cap. 123, p. 399.

[11] Chunibertus pictor ita decorus, ut in laquearis exterioris sancti Galli ecclesiae circulo videre est. a. a. O., p. 411.

[12] potentissimus maxime in capitularibus literis et auro, ut apparet in versibus fornicis Galli quos fecit; «Templum quod Gallo Cozpertus struxerat almo hoc abbas Ymmo picturis compsit et auro». Has illa literas cultello concisas illic liniverat. a. a. O., p. 317 f.

[13] Othmari etiam ecclesiam, ut in fornice de ipso dictum est: Hanc Othmare domum tuus Ymmo ornavit et auxit, cripta et fornicibus, gipsi atque auri speciebus convenienter auctam, auro et coloribus ornaverat. Continuatio. ed. Meyer von Knonau, cap. 3, p. 11.

[14] Fecit enim capellam illam, in qua sepulcrum domini in maximo studio auro et coloribus ornatum positum est. Ad dexteram vero partem eiusdem capellae assumptionem sanctae Mariae cum depinxisset, aram etiam ei ibidem consecravit. In sinistra vero parte dormitionem sancti Johannis cum decolorasset, sibi etiam inibi altare, aedificavit. a. a. O., p. 13.

[15] Den Schmuck der Münsterkirche vervollständigte Abt Manegold (1123—1133): fuit etiam ornamentorum talis amator, quod praeter alia ornamenta, quae ei reparavit, etiam lacunar illud, quod est extra chorum, de materia genealogie Christi depingeret et diem iudicii in muro bonis coloribus ordinaret. a. a. O., p. 101. Kraus, christl. Inschriften der Rhein-

lande. II, p. 11. — Zum zweitenmal wurde die Legende der hh. Gallus und Othmar am Ende des 15. Jahrhunderts dargestellt.

[16] Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I, p. 653f.

[17] Rahn, Kunst und Wanderstudien in der Schweiz, p. 9.

[18] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 2. Aufl. 3, p. 568. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, p. 22.

[19] a. a. O., p. 54.

[20] Ders. Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. Mitt. d. ant. Ges. Z. XXI, p. 47

[21] Geschichte der christlichen Kunst. II. p. 267ff.

[22] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. I, p. 474.

[23] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 71 ff. Leitschuh, a. a. O., p. 348.

[24] Leitschuh. a a. O., p. 57 ff. Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert. Westdeutsche Zeitschrift. III, 1884, p. 215.

[25] Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande. II, p. 10f.

[26] Kraus. Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884.

[27] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 284 ff.

[28] Für die Versus de evangelio sei ein für alle Mal auf Leitschuh, a. a. O., p. 341 verwiesen.

[29] Protoevangelium Jacobi. ed. Tischendorf. p. 22.

[30] In Santa Maria in Selva trägt er weißes gegürtetes Gewand und Mantel.

[31] Am Lettner der Dominikanerkirche zu Bern ein Szepter.

[31a] Vergl Bernoulli, Mitt. d. hist. ant. Ges. Basel. NF. I, p. 5. Später noch in Mariaberg bei Rorschach nachweisbar.

[32] Leitschuh, a. a. O., p. 148.

[33] Garrucci, Storia dell' Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Tf. 303², 317⁴, 329¹ u. a. m.

[34] Eine Ausnahme macht dabei die Darstellung in der Schloßkapelle von Kyburg. Der älteste König trägt die Krone noch auf dem Haupt.

[35] Pseudo-Matthaei Evangelium. ed. Tischendorf. p. 91.

[36] a. a. O., p. 87. Im Pseudo-Matthaeus ruht die hl. Familie unter der Palme aus; in allen angeführten Darstellungen geschieht das Pflücken beim Reiten.

[37] a. a. O., p. 93.

[38] Sie kam auch im St. Galler-Zyklus vor.

[39] Pseudo-Matthaei Evangelium. ed. Tischendorf. p. 95.

[40] Im Taufbild von Töss trägt Christus ein Tuch um die Lenden gebunden, dessen Zipfel auf dem Wasser schwimmen; dies sowie die Komposition bezeugen die enge Anlehnung an den Stich Schongauers. (B. 8.)

[41] Kam auch im St. Galler-Zyklus vor.

[42] Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. NF. XX, p. 296.

[43] Leitschuh, a. a. O., p. 168 ff. und 344 f.

[44] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 296.

[45] Zur Literatur der Kreuzigung vergl. außer Kraus, a. a. O., p. 310 und Leitschuh, a. a. O., p. 168 auch Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904 und Forrer. Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung.

[46] Vergl. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Tf. XIV.

[47] In einer Nische der Barfüßerkirche zu Basel war der Gekreuzigte mit Maria und Johannes nebst Maria Magdalena von den Darstellungen der sieben Sakramente umgeben. Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes nebst zwei Wappen war in der Toggenburger Kapelle der Klosterkirche von Rüti dargestellt.

[48] Aehnlich in San Bernardo bei Monte Carasso.

[49] Mit stärkerem Ausdruck der Klage in St. Antonio zu Castello. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

[50] Als Einzelbilder, fast genau einander entsprechend und möglicherweise von derselben Hand in den ehemaligen Marienkapelle am Großmünster und an der Oetenbachkirche, beide in Zürich. Christus trägt Idealtracht und Spruchband (allerdings nur durch Arter überliefert.).

[51] Auf dem Bilde in Schwamendingen schwebte Christus in einer Mandorla empor. Im Hause Corragioni in Luzern erscheint Christus unter den Jüngern und verklärt.

[52] Vergl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 373.

[53] Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.

[54] Ebenso am Chorgewölbe der Annenkapelle im Kloster Fahr.

[55] Aehnlich vielleicht das ehem. Gerichtsbild zu Schwamendingen.

[55a] Der ältere Typus wurzelt in der altchristlichen Kunst; gerade hier ist das Charakteristische, nämlich die Scheidung zwischen Guten und Bösen dadurch symbolisch angedeutet, daß der gute Hirte die Lämmer liebkost, die Böcke abweist. Von der Belohnung für gute Taten spricht bei Anlaß eines Gerichtsbildes eine Inschrift, die sich auf eine Kirche des hl. Felix in Fundi bezieht. v Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, p. 29. Andere Denkmäler führen die klugen und törichten Jungfrauen auf, so z. B. der Codex Rossanensis; einen Hinweis auf diese Parabel enthält auch eine Stelle im Sacramentum Gelasianum. (Persönl. Mitteilung von Herrn Dr. Haseloff.) Karolingische Schriftquellen deuten ebenfalls auf Scheidung zwischen Guten und Bösen, sei es durch Erwähnung der klugen Jungfrauen, sei es durch die neue Auffassung, daß die Märtyrer beim Richter um Rache flehen. Vergl. v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Nr. 900, 909.

[56] Vergl. Dobbert, Der Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa. Rep. f. KW. IV, p. 1ff.

[57] A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham Pentateuch. Abh der phil.-hist. Klasse der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften IX. 1884.

[58] Sogar der ausführliche Bilderzyklus von Töss widmet der Genesis nur zwei Gemälde.

[59] Gravina, Il duomo di Monreale illustr. e dip. in tavole cromolithogr. Palermo 1859.

[60] Das Gemälde von Töss wurde in schon stark zerstörtem Zustand kopiert, was die Mißverständnisse der Kopie entschuldigen mag.

[61] St. Georg bei Bonaduz.

[62] In der Vorhalle des Berner Münsters ist der Sündenfall gegenüber der Verkündigung an Maria gemalt.

[63] Einen etwas gereifteren Typus zeigt Gott-Vater im Zyklus von St. Georg bei Bonaduz; der des weißhaarigen Greisen tritt erst im Lauf des 15. Jahrhunderts auf.

[64] Tischendorf, Evangelia apocrypha, p. 1 ff.

[65] Der Zyklus hebt mit einem meines Wissens noch nie erwähnten und gedeuteten Bild an. In einem Raum sitzt zur Rechten ein Greis, der die Hand erhoben hält; vor ihm steht, aufmerksam zuhörend, ein Knabe mit gekreuzten Armen. Angesichts der Verwandtschaft der Vor- und Jugendgeschichte Marias mit derjenigen Samuels, sei die Frage aufgeworfen, ob hier nicht der Knabe Samuel im Tempel als Prototyp zur Maria dargestellt sei.

[66] Ein Wandgemälde im Kloster Rathausen (Anfang XVI. Jahrhundert) stellte die Jungfrau Maria inmitten der Tempeljungfrauen vor; ein Engel hielt ihr den Stickrahmen.

[66a] Diese Darstellung könnte nach Rahns Vermutung auch als Mutter Anna mit dem Mägdlein Maria gedeutet werden.

[66b] Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande. II, p. 10. Vergl. auch Anm. 28.

[67] Dieselben zwei Szenen finden sich auch in der Johanneskapelle der Klosterkirche von Kappel, die Enthauptung an einem Schiffpfeiler der Stiftskirche von St. Ursanne. 13./14. Jahrhundert.

[68] Zur Johanneslegende siehe Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. Mitteilg. d. ant. Ges. Z. XXI, p. 18 ff. Als Teil einer Gruppe findet sich der Täufer gelegentlich mit der Madonna und andern Heiligen zusammen, wobei er auf Christum hinweist, während die Rechte das Spruchband mit der Inschrift ecce agnus dei hält (Ditto). Als Einzelfigur hält er ein Spruchband (Sta. Maria in Selva bei Locarno) oder das Medaillon mit dem agnus dei, auf das er mit der andern hinweist. (Genf, St. Gervais.) In der Schloßkapelle von Serravalle hält er knieend einen Teller mit seinem abgeschlagenen Haupt empor. Die regelmäßige Tracht ist das Fellgewand, zu dem meist noch ein Mantel kommt.

[69] Jacobi a Voragine Legenda aurea ed. Graesse. p. 421 ff.

[70] Als Einzelbild war der Evangelist Johannes mit dem Giftbecher in Waltalingen dargestellt.

[71] Der Zyklus in der Kirche von Schwamendingen wurde zerstört, ohne daß man Kopien oder Beschreibungen anfertigte.

[72] Vergl. J. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905. p. 38 ff.

[73] Diese Szene als Einzelbild in der ehemaligen Marienkapelle des Großmünsters in Zürich und in St. Georg bei Bonaduz. Gelegentlich erscheint diese Legende nebst einem Jugendwunder in symbolisch zu einem Attribut abgekürzter Form: neben dem Bischof steht die Kufe und darin drei nackte Mädchen; in der Hand hält er drei gelbe Kugeln. (San Nicolao in Giornico; Schloßkapelle von Champvent). Mit den Kugeln allein ist er im Kloster St. Georgen zu Stein a./Rh. gemalt.

[74] Sehr ausführlich aber stark verwahrlost und den Blicken des Beschauers fast ganz entzogen. In zwei Bildern in S. Antonio abbate zu Morcote.

[75] Jacobi de Voragine Legenda aurea. ed. Graesse. p. 104 ff.

[76] Gemälde in Waltalingen, etwas älter als der Zyklus.

[77] Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Kanton Tessin. Anz. 1902. p. 122.

[78] Mesocco, Sta. Maria del castello.

[79] Dändliker, Stadtzürcherische Zustände im XIII. Jahrhundert. Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1906. p. 33 ff.

[80] Fast zerstört ist der Zyklus in der Großmünster-Krypta in Zürich. Als Einzelfiguren an der Ostwand des Fraumünsterchors ebenda.

[81] A. Bernoulli, Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel. Mitteilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. NF. I. p. 7. Vögelin, Das alte Zürich. 2. Aufl., p. 522.

[82] Ein Bild des Martyriums der hl. Margaretha. ehemals in St. Margarethen in St. Gallen. Einzelbilder, auf denen ihr regelmäßig der Drache beigegeben ist, in Thun, Monte-Carasso, Lottigna. In Thun hält die Heilige mit der einen Hand ein Kreuz, in Monte-Carasso hat sie beide gefaltet.

[83] Einzelbilder der hl. Katharina von Alexandrien finden sich in San Pietro in Castello, Zell, der Schloßkapelle von Kyburg, a. a. O. Hier und in Zell trägt sie als Attribut Schwert, Rad, Krone, dort ein Buch und einen Stab, an welchem das Zackenrad befestigt ist. Mit Rad, Krone und Palme war sie in der Marienkapelle des Oetenbachklosters in Zürich gemalt.

[84] Als Einzelfigur mit dem Blumenkörbchen in der Schloßkapelle von Kyburg.

[85] Rahn, Anz. 1881, p. 108 f., p. 200. Dersb., Mitt. ant. Ges. Z. XXI, p. 97 ff.

[86] Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. Basel 1894. p. 130. Dersb., Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888. p. 99 ff.

[87] Dieselbe Darstellung fand sich am Lettnerdurchgang der Pfarrkirche in Aarau. Anz. 1890. p. 357.

[88] Als Einzelfigur. das Salbgefäß in der Hand, ist sie u. a. in der Schloßkapelle von Kyburg und im Beinhaus von Ober-Aegeri nachzuweisen.

[89] In vornehmer Zeittracht, die Pfeile in der Hand haltend, erscheint Sebastian auf Bildern der westlichen Schweiz, so in Payerne und auf dem Votivbild Wilhelms V. von Raron in der Valeriakirche.

[89a] Vergl. J. R. Rahn, Geschichtsfreund 1881. Bd. 36. p. 215 ff.

[90] Zur Literatur des Totentanzes vergleiche: Rahn, Geschichte d. b. K. p. 650 ff. Wackernagel, Der Totentanz. Kleinere Schriften I. 1872. p. 302 ff. Maßmann, Die Baseler Totentänze in getreuen Abbildungen. Stuttgart 1847. Th. Prüfer. Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Totentanzbilder überhaupt. Berlin 1883. Theophil Burckhardt, Basler Beiträge. NF. I. 1882. Bezüglich der Uebermalung (1512 oder 1517) Basler Zeitschrift. II, p. 190. — Frimmel. Beiträge zur Ikonographie des Todes Mitteilg. der k. k. Zentralkommission. Bd. X. 1884 p. 29. 135. 204. XI. 1885. p. 7, 85.

[91] Schnaase. in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. V. 1861. p. 221.

[92] D. Burckhardt. Studien u. s. f. p. 133

[93] Die Inschrift am Beinhaus auf dem Klingenthaler-Totentanz lautete: Hie richt got nôch dem rechten. die herren ligen bi den knechten. nû merket hie bi. welcher her oder knecht gewesen sî. Wackernagel. a. a. O. p. 333.

[94] Zur Literatur der Monatsbilder. cit. Rahn, Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale in Lausanne. Mitt. d. ant. Ges. Z. XX., p. 31 ff. Dersb., Die mittelalterlichen Wandgemälde in der ital. Schweiz. Mitt. d. ant. Ges. Z. XXI. p. 17 f., 40. 44. Dersb., Der Föhn auf mittelalterlichen Wandgemälden. Anz. II, p. 429. E. aus'm Weerth, Der Mosaikfußboden von St. Gereon in Köln. J. Strzygowsky, Monatzyklen der byzantinischen Kunst. Rep. f. KW. 1888. p. 23 ff. Dersb., Die Kalenderbilder des Chorographen vom Jahre 354. Jahrbuch des kais. deutsch-archäologischen Instituts 1889. Erg.heft. I. Dersb., Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346. Rep. f. KW. 1890. p. 241 ff. Alois Riegl. Die mittelalterliche

Kalenderillustration. Mitt. d. Inst. f. österr Geschichtsforschung. X. 1889. p. 1 ff. Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897. p. 65 ff.

[95] Den Rest eines auf die Wand gemalten Monats- und Tierkreiszyklus aus dem Domherrenhof des Otto von Rinegg in Konstanz bewahrt das dortige Rosgartenmuseum. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. NF. XX. Heft 3., Tf IV.

[96] Hier bricht der Zyklus von Palagnedra ab.

[97] Rahn. Gesch. d. b K. p. 293. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 2. Aufl. 4. p. 265 ff Leitschuh, a. a. O., p. 409 f. Rahn, Zur Deutung der roman. Deckengemälde in der Kirche von Zillis. Repertorium f. KW. Bd. V. 1882. p. 406 ff.

[98] Schnaase. a. a. O., p. 289.

[99] Am Mittelgewölbe der Kirche von Müstail umgeben die Gestalt Christi die Evangelisten. in Medaillons eingeschlossen. und die Zwickel füllen die Symbole.

[100] Vergl. G. B. de Rossi. Musaici cristiani delle chiese di Roma. Rom 1876—1894.

[101] Die Farben wechseln dabei. In Losone trägt Christus grau-violettes Kleid und blauen, grün gefütterten Mantel, in Ditto über der roten Tunika einen weißen, ebenfalls grün gefütterten Mantel, in Lottigna ist die Farbenzusammenstellung umgekehrt. In der Kapelle von Semione ist die Tunika gelb, die Toga rot.

[102] So in Sta. Agatha bei Disentis. San Carlo ob Prugiasco. Verscio-Pedemonte, Palagnedra.

[103] In der Valeriakirche ist es Christus in rotem Mantel und mit erhobenen Armen.

[104] Mitteilg. der k. k. Zentralkommission. V. p. 125 ff.

[105] Als Einzelbild erscheint Petrus gelegentlich in päpstl. Ornat, stehend (Ascona, Casa Abbondio) oder in cathedra (Motto). Bartholomäus wird entweder in der üblichen Idealtracht, mit Buch und Messer (Locarno, Sta. Maria in Selva) oder nackt und geschunden, mit der Haut über der Schulter. ganz in roter Farbe dargestellt. (Bellinzona, San Biagio.) Alle Apostel mit Attributen in Veltheim und dem ehemaligen Beinhaus von Neftenbach.

[106] Die romanische Kunst zeigt umgekehrt die Apostel über den Propheten, so in der Apsis der Kirche von Reichenau-Niederzell (Künstle und Beyerle. Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre Wandgemälde. Freiburg i. Br. 1901), wo die Apostel thronen, die Propheten in der unteren Reihe stehen. Die Kapitellskulpturen der Stiftskirche von Payerne weisen u. a. die auf den Schultern der Propheten stehenden Apostel auf. (Rahn, Gesch. d. b. K. p. 268.)

[106a] Halbfiguren von Heiligen, in rechteckigen Rahmen finden sich am Falz der Kirchenapsis von Sent.

[107] In der frühchristl. Kunst gehörten sie zum jüngsten Gericht, so im Cod. Rossanensis und dem Sacramentum Gelasianum. Persönl. Mitteilung von Herrn Dr. A. Haseloff. Vergl. auch Kraus. Geschichte der christlichen Kunst. II, p. 377. Das älteste Beispiel in der Schweiz bietet Kappel.

[108] Im Chor zu Waltalingen zusammen mit den Symbolen.

[109] Rahn, in Anz. 1880. p. 7 ff.

[110] Schnaase, a. a. O., p. 283.

[111] In S. Sulpice wenden sich die Symbole ganz von der Mandorla ab.

[112] Vide Anm. 15.

[112a] Aus dem schlafenden Jesse bezw. Dominikus steigt der Baum

empor, der sich in einzelne Aeste teilt; die Spitzen tragen Kelche, aus denen die Halbfiguren der Könige Judas bezw. der Dominikanerheiligen herauswachsen.

[113] F. Vetter. Isaak Vetters Geschicht-Büchlein der Stadt Stein. Frauenfeld 1904. p. 21. Aehnlich ein Stiftungsgemälde vom Jahr 1504 an der Fassade der Kirche von Katzis. Kaiser Heinrich II. ist auch im Kapitelsaal des Klosters zu Stein dargestellt.

[114] Aehnliche Kompositionen in den Tympanis von Torello und San Biagio bei Bellinzona, wobei aber die Figuren, die Madonna in der Mitte gerade nebeneinander angeordnet sind. Vergl. dazu Carona, Sta. Marta und Ditto.

[115] Stein a. Rh. Kloster, Kapitelsaal.

[115a] vergl. auch Teppich im Schweiz. Landesmuseum Abb. im 13. Jahresbericht des Landesmuseums 1904.

[116] Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßburg 1899. p. 211 ff. Schnaase, a. a. O., p. 287.

[117] Als Kopfschmuck fungieren da und dort Diademe, die sich in der Mitte zu einer Spitze erhöhen; sie werden später mißverstanden und wie Dachziegel gebildet. (Tesserete. Tympanon.)

[118] Die Madonna tritt auf dem Bild zu St. Georg bei Bonaduz herzu, um mit einem Mühlstein die guten Seelen zu retten, in Kirchbühl hebt sie ihre Schale, während sie ein Teufel zu beschwören sucht, andere schleppen Gewichtsteine herbei, um sich ihren Anteil zu sichern. Auf dem Gerichtsbild in St. Jean in Fribourg ist über dem Erzengel ein Spruchband gemalt, darauf in gotischen Minuskeln steht: Venite benedicti patris mei percipite regnum . . . mundi, und dementsprechend steht auf der andern Seite über einem Teufel: (Rece dic (in) ignem eternum qui paratus (est) diabolo (et eius) angelis.

[119] Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. Mitt. d. ant. Ges. Z. XXI, p. 13. N. 4.

[120] U. a. in Ascona, Monte Carasso, Carona, Mesocco.

[121] Auch in Sta. Maria di Castello bei Giornico.

[122] Legenda aurea, ed. Graesse. p. 859.

[123] So auch Gervasius und Protasius, in San Carlo ob Prugiasco, zu beiden Seiten des Ambrosiusbildes.

[123a] J. R. Rahn. Zürcher Taschenbuch. 1887. p. 33.

[124] E. A. Stückelberg, Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903. p. 78. Er findet sich außerdem in der Kirchenvorhalle in Thun.

[125] Burg Valeria, eb. Thun?

[126] Stückelberg, a. a. O., p. 68.

[127] Dersb., a. a. O., p. 127.

[128] Dersb., a. a. O., p. 30.

[129] Zu erwähnen sei noch die hl. Barbara, in Thun, mit Krone, in der Schloßkapelle von Kyburg in Nonnentracht, beidemale mit Kelch.

[130] Freiburger Geschichtsblätter. IX. 1902. p. 74 ff. Der Kultus des Volto Santo und der hl. Wilgefortis zu Freiburg. Dersb.. Kümmernis und Volto santo-Bilder in der Schweiz. Freiburger Geschichtsblätter. X. 1903. p. 110 ff. Wüscher, Der große Gott von Schaffhausen und der Volto santo von Lucca. Anz. 1900. p. 116 ff.

[131] Rahn. Gesch. d. b. K., p. 625. Dersb.. Statistik Thurgau. p. 247 f. Vergl. auch A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. p. 5 f.

[132] Aehnliche Darstellungen finden sich auf Teppichen, so auch im

Kunstgewerbemuseum zu Berlin und im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

[133] Anderweitige Darstellungen dieses Themas sind mir bekannt in Nürnberg, Schöner Brunnen; Metz, Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen. I. 10/11, p. 206 ff.) Schloß Runkelstein. (Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. p. 198.) Basel. Historisches Museum. Teppich. Vergl. auch Mitt. E. G. NF. IV. 1904. p. 10. Anm.

[134] Mitt. d. ant. Ges. Z. XXIV, p. 282.

[135] Kopie davon im rekonstruierten Zimmer aus dem Hause zum Loch in Zürich. im Landesmuseum daselbst.

[136] Daniel Burckhardt, Schule Schongauers. p. 97. Dersb., Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 13. Juli 1901. p. 276. G. Vögelin, Fassadenmalerei in der Schweiz. Anz. 1880. p. 50, 75.

[137] Wingenroth, s. o. Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. XX. NF. Heft 3, p. 433 ff.

[138] Rahn, Gesch. d. b. K. p. 666.

[139] Dersb . a. a. O.. p. 667. 807.

[140] Anz. 1891. p. 455.

[141] Dersb., a. a. O., p. 591 f.

[142] Dersb., Anz. II. 1873. p. 410.

[143] Alwin Schultz, a. a. O., p. 27 f.

[144] Burckhardt und Wackernagel, Das Basler Rathaus. 14, 37, 41 ff. S. Vögelin, a. a. O., p. 78.

[145] Alwin Schultz, a. a. O., p. 26 f.

[146] D. Burckhardt. Studien. p. 130.

[146a] Schweiz. Künstler-Lexikon. I. p. 74a v. Hans Baldnff. Rahn, Schweizer Städte im Mittelalter. Neujahrsblatt des Waisenhauses. Zürich 1889 p. 37.

[146b] Dersb., a. a. O., p. 37.

[146c] Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken p. 152.

[147] Nur beim Aufruhr Absaloms ist eine Schwenkung in die Tiefe versucht. Die Reitergruppe eines andern Gemäldes ist nicht besser durchgebildet als diejenige im Psalterium aureum in St. Gallen. Rahn, Gesch. d. b. K. Fig. 24 und dessen Psalt. aur. Tf. 9 u. 10.

[148] Schule Schongauers. p. 100.

[149] a. a. O., p. 106.

[150] Vergl. Ascona, San Materno, und Rovio, San Vigilio. Apsisbilder mit der Majestas domini

[151] Garrucci. Tf. 451 1. Vergl. Königl. Museum zu Berlin. W. Vöge, Die Elfenbeinbildwerke Nr. 2 und 3.

[152] Aehnlich bei der Christusgestalt in San Carlo ob Prugiasco.

[153] ed. Société pour la conservation des monuments hist. d'Alsace. Straßburg 1896.

[153a] Schnaase. Geschichte der bildenden Künste im Mt. 2. Aufl. 6. p. 343 ff. Rahn. Gesch. d. b. K. p. 573.

[154] D. Burckhardt. Festschrift. p. 276.

[155] Vollständige Uebersicht bei Burckhardt. Studien Nr. 1. 7. 20.

[156] Burckhardt, Schule Schongauers. p. 103 f.

[157] Dersb., a. a. O., p. 119.

[158] Dersb., a. a. O., p. 109.

[159] Schweizerisches Künstlerlexikon. I. p. 126. a. v. Heinrich Bichler.

[160] Burckhardt, Schule Schongauers. p. 132 ff.

[161] Vergl. Restaurierungsbericht von Herrn M. van Berchem an Herrn A. Naef. 17. X. 1905.

[162] Rein typische Stifterbilder u. a in St. Ursanne und Zell, ebenso diejenigen der Edeln von Rhäzüns an der Chorfronte an der Nordwand in St. Georg bei Bonaduz und auf dem Bild der Beweinung Christi in der Kirche zu Pieterlen.

[163] M. Dvořak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses. XXIV. Wien und Leipzig 1904. p. 209.

[164] Vergl. W. Rothes. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Straßburg 1904. p. 31 ff. Einen stark archaischen Zug weisen sienesische Meister auch noch im 15. Jahrhundert auf: Neroccio di Bartolommeo (1447—1500), Giovanni di Paolo u. a. Anklänge an den späteren Schematismus finden sich schon bei den weiblichen Köpfen auf der Darstellung der sieben freien Künste, von unbekannter Hand, in der spanischen Kapelle von Sta. Maria Novella in Florenz: Langgezogenes Oval, hohe nach oben etwas zugespitzte Stirne, flache Schlitzaugen mit wenig geschwungenen Brauen, längliche gerade Nase mit schmalem Rücken, kleiner festgeschlossener Mund, die Ohren in Vorderansicht gesehen. Auf die Vorliebe für plastisch ausgeführte Kronen hat schon Rothes, a. a. O., p. 32 hingewiesen. Und wirklich sind im Tessin gemalte Kronen äußerst selten zu finden. In den noch feuchten Verputz wurden Umrisse und Details eingerissen; der metallische Ueberzug ist aber nirgends mehr erhalten. Daß bei der Krönung Mariae Engel einen Teppich ausbreiten, erklärt Rothes, p. 59, für ein echt sienesisches Motiv. Auch erinnert Faltenwurf und Kolorit des Mantels der Maria auf dem Krönungsbild von Sta. Agatha bei Disentis auffallend an sienesische Himmelfahrtsbilder. — Als in der Stadt Siena die künstlerische Blüte zu welken begann, wanderten die Meister in Scharen aus, ihren Stil nach allen Richtungen verbreitend; um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert läßt sich ein gewisser internationaler Stil nachweisen. Mitteilung von Herrn Prof. Dehio. Vergl. außerdem Rothes, a. a. O., p. 122 ff.

[165] Ein Madonnenbild an einem Hause in Curaglia zeigt den Namen: Johannes de Tredate habitator Locarni, ein Madonnenbild mit Heiligen aus St. Michael in Zug, jetzt im Landesmuseum in Zürich, den eines Nikolaus von Aro · no. Ein Lanfrancus und sein Sohn Filippo de Veris malten 1400 das von Campionesen gestiftete Gerichtsbild an der Südwand der dortigen Annunziatenkirche. Auf einem Madonnenbild mit Stifter in Sta. Maria in Selva bei Locarno nennt sich der Maler Jacobinus de Vanlate. In der Vorhalle der Kirche zu Pambio waren, wie aus spärlichen Inschriftsfragmenten hervorgeht, im J. 1483, Luganesen tätig.

[166] Am deutlichsten ist dies bei den Monatsbildern in San Bernardo ob Monte Carasso wahrzunehmen.

[166a] Tafelmalerei hat sicher auch die Prophetenbilder am Chorbogen in Rüti beeinflußt.

[167] In größern Darstellungen, d. h ausschließlich als Evangelistensymbol, fällt der Löwe als gräuliche zähnefletschende Fratze aus. Der Maler von Maienfeld vermochte die gewaltigen Pranken und die üppig wallende Mähne, nicht aber den Typus kenntlich zu machen, der ebensogut der eines Hundes sein könnte.

[168] W. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei, p. 95 ff. Zemp, Die schweiz. Bilderchroniken u. ihre Architekturdarstellungen, p. 171.

168a K. Lamprecht, K. Menzel, H. Janitschek u. s. Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1899, p. 71.

169 Aehnlich in St. Georg bei Bonaduz: Schöpfung, Landleben der Voreltern, Joachim in der Einsamkeit, Oelberg. Der Boden gern hügelig gebildet aber gleichsam ein Versatzstück, durch Gräser spezialisiert und von zahlreichen Tieren belebt; dies vorab bei der Verkündigung an die Hirten.

170 D. Burckhardt in der Festschrift 1901, p. 273 ff.

171 Dies möchte für eine Beeinflussung seitens der oberdeutschen Malerei sprechen, ebenso die Behandlung der Felsen und der Durchblick.

172 Vergl. dazu Kämmerer. Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. (Berichte der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig 1903.)

173 W. Helbig. a. a. O., p. 353 ff.

173a Ganz ähnlich auf dem Bild: Der Schnitter Tod in Kirchbühl.

174 Ganz ähnlich auf den Bildern in St. Georg bei Bonaduz.

175 Zu diesem Abschnitt sei auf Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897, p. 170 ff. verwiesen.

176 Vergl. Beissel Vatikanische Miniaturen, Freiburg i. Br. 1893, Taf. XI.

177 Zemp a. a. O., p. 173.

178 Volkmann, Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst, Berlin 1900, p. 41.

179 Die Minneburg in Diessenhofen in reinem Aufriß gezeichnet, ebenso in St. Niklausen das Stadttor beim Einzug Christi in Jerusalem, dafür ist dieses reicher an Detail und Farben.

180 Aehnlich, d. h. fast ausschließlich im Aufriß gezeichnet ist das Schloß auf dem Georgsbild im Kapitelsaal zu Stein a. Rh.

181 Vergl. das Schloß auf dem Epiphaniasbild in der Hohenklingenkapelle zu Stein a. Rh.,

182 Vergl. O. Wulff Zur Stilbildung der Trecento malerei, Rep. f. K-W. 27, 1904, p. 89, 221. 308.

183 Auch bei der Ueberreichung des Hauptes Johannis sind die Dimensionen der 3 Räume durchaus unklar, von perspektivischen Verzeichnungen ganz abgesehen.

184 Volkmann a. a. O., p. 87.

185 Rothes a. a. O., Taf. XVIII.

186 Aehnlich war es beim Heinrich- und Kunigundebild im Klingental bei Basel der Fall. Der Rahmen bildete eine kielbogige Nische, die Szenerie war eine Straße oder ein Hof, wobei die dem Beschauer gegenüberliegende Flucht mit besonderer Ausführlichkeit geschildert war. Ueber den Köpfen der Hauptpersonen sah man eine tiefe Loggia, in der sich ein Nebenvorgang abspielte. Ein Zinnenkranz schloß dieses Geschoß ab. Aus dem obern sprang halbrund ein Erker, von Fenstern mit Kreuzstöcken flankiert vor. Der Bau trug die Jahreszahl 1517 aufgemalt. Kopie von Em. Büchel.

187 W. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Landschaftsmalerei, p 99 f.

188 Volkmann a. a. O, p. 25 f., 40 f.

189 Ders. a a. O., p. 34 f.

190 Garr. IV, 208.

191 Volkmann a. a. O., p. 41 f.

192 Leitschuh, a. a. O., p. 443.

193 Ganz entsprechend auf den Epiphaniasbildern zu Disentis und Brigels Mit besserem Geschmack ist hier die Stadt Jerusalem behandelt. Innerhalb des getürmten Mauerpolygons ist der Palast des Herodes als die Hauptsache, ja fast als das einzige Gebäude, aufgefaßt. Die Vorderwand ist durchbrochen, man sieht in einen Saal, wo getafelt wird.

194 Anhangsweise sei noch die Entwickelung der Tronarchitekturen skizziert. Während sie diesseits der Alpen ziemlich einfach belassen wurden, stattete man sie im Süden, dem jeweiligen Zeitgeschmack entsprechend, mit großer Pracht aus. Die romanischen bankartigen Trone behing man mit Teppichen und belegte sie mit Polstern, von dem reichen Gemmenschmuck ganz abgesehen (Rovio). Die gotischen Madonnentrone fußen meist auf einem Sockel mit reichem Umriß; über dem Tronsitz erhebt sich bald eine zierlich durchbrochene Rückenlehne mit Seitenlehnen, bald ein massiver Turmbau. Ein anderer Typus zeigt eine massive Rücklehne, die von Tabernakelgeschoßen begleitet wird (Ascona, Collegiatskirche). Bei einzelnen Gemälden ist die Rücklehne mit einem prachtvollen Brokatteppich belegt (Biasca), während sich über dem Haupt der Madonna ein Baldachin wölbt. (Melano, Madonna del Castelletto). Muster minuziöser Detailschilderung stellen die Trone der Kirchenväter dar. (Ascona, Collegiatskirche; Verscio-Pedemonte u. a.) wobei zierliche Türmchen, Giebel mit Maßwerk und Krabben, die Bücherregale und bunte Cosmatenbordüren die Hauptrolle spielen. Einen phantastischen Tronaufbau, der weit über das in Stein konstruierbare hinausgeht und weit mehr an Holzarchitektur oder Metallgeräte erinnert, gab Nikolaus de Aro-no auf dem oben Anm. 165 erwähnten Madonnenbild. Das Eindringen von Renaissanceformen: Cassetten, Kugeln etc. zeigen die Madonnenbilder in der Casa Abbondio in Ascona und an einer Hausfassade in Locarno.

195 Vergl. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 173 f., 335 f. Dehio und v. Bezold a. a. O., p. 653 ff.

196 Vergl. Anm. 8.

196a Das Motiv der Spiralbänder an Diensten und Säulen fand sich auch im Chor des Großmünsters in Zürich, (jetzt zerstört) und in der alten Kirche von St. Ursanne.

197 So die Schlußsteine im Großmünster in Zürich.

198 Sehr beliebt war die Bemalung der Chorbogen mit geometrischen Mustern (Casti, Clugin) oder Wappen. (Payerne s. u.)

199 Ebenso in einer Kapelle der Stiftskirche von St. Ursanne in Maienfeld, Lohn und im Chor der Kirche von Pieterlen; in Kämpferhöhe der Fenster zieht sich hier ein Maßwerkband mit Lilien über die Mauer hin. und Teilung in bunte Quader zeigt auch der Chorbogen daselbst.

200 Wechsel von weißen mit farbigen Quadern in Kulm, Ginbiasco. Einfach gelb mit weißen Fugen in Giez und ähnlich in Bretonnières und Bavois (Bg. P. d., p. 16).

201 Aehnliche Motive, nur flächenhafter heben in der Kirche von St. Ursanne einzelne Quader der Quergurten und einzelne, welche die Oberlichter einfassen, aus den übrigen, glatt gelassenen, heraus.

202 Weitergehende Uebereinstimmung zwischen beiden Denkmälern, die aber zeitlich ein volles Jahrhundert auseinanderliegen dürften, beruhen auf der Einfassung und Bemalung des Chorbogens durch einen Wechsel von grauen und rotbraunen Keilsteinen, die mit einem bezw. mehreren Rundstäben belegt sind.

203 Außerdem noch ein Renaissancefries.

204 Forrer, Geschichte der europäischen Fliesenkeramik. Straßburg 1900.

205 An der Südseite des Chors von St. Georg bei Bonaduz ist der Sockel im Quadrate mit bunten gegenständigen Halbkreisen verziert.

206 In einem Saal des Schlosses Mesocco ist die Wand mit Achtecken geschmückt, die kreuzweise durch Quadrate verbunden sind und Halbfiguren von Heiligen umschließen.

207 Alwin Schultz a. a. O., p. 65.

208 Ders a. a. O. p. 65 ff

209 Unter dem «Liebesgarten» im Landesmuseum in Zürich ist ein gelb-schwarzer Damast mit heraldischen Tieren gespannt.

210 Außerdem in San Pietro di Castello und Kirchbühl.

211 Ebenso an der Nordseite der Dominikanerkirche zu Bern. Einen aufgehängten Damastteppich zeigte das Kunigundebild im Klingental.

212 Sehr beliebt war im 15. Jahrhundert der Brauch, hinter repräsentativen Figuren einen Teppich auszubreiten, der meist von Engeln gehalten wird. Außer den oben Anm. 194 erwähnten Madonnen der italienisch-schweizerischen Wandgemälde seien genannt: In Küsnach: Engel mit Teppich; Corsier: Engel mit Schilden. Fraumünsterkirche in Zürich: Heiligenfiguren an der Ostwand des Chors; Assens, Wände des Kirchenschiffs; Grandson, Magdalenenbild in der Kirche; Basel, St. Peter, untergegangenes Fassadengemälde mit Christus und Maria; Kappel, Nordwand des Chors der Klosterkirche.

213 Holzdecke mit Maßwerkfüllung in Celerina.

214 Ebenso in einer Südkapelle der Kirche von St. Ursanne, als Bildgrund und Füllung der Stirnseite des Eingangsbogens; Rhäzüns, St. Paul; Bonaduz, St. Georg auf verschiedenen Bildern; Fraumünster in Zürich, Erdgeschoß des Südturms, am Gewölbe; Stein a. Rh.: Hohenklingenkapelle, Epiphaniasbild; Freiburg, St. Jean im Chor. Kirche zu Mathod; im Chor der Oetenbachkirche in Zürich wurden die Schalltöpfe mit Sternenmotiven umgeben; im Großmünster musterten solche einen von Architekturen umfaßten Grund, der als Folie für Statuen diente. Sternengrund wurde auch nachgewiesen in den Kirchen von Clugin, St. Jakob an der Sihl, als Bildgründe auf dem Marientod in St. Martin zu Basel u. a.; in Kirchbühl an den Fensterwandungen.

215 Im Hause zur Eintracht in Winterthur fand man eine große Folge aus dem XIV. Jahrhundert.

215 Abb. in Mitt. d. ant. Ges. Z. XXIV, Heft 4, Taf. IV, ib. pag. 194. (14.)

216 Als Schildhalter fungieren in der Franziskanerkirche zu Luzern und der Kirche von Corsier Engelsgestalten; in Steinfarbe finden sich solche am Tron der Pietà in Payerne.

216a Abb. in Mitt. d. ant. Ges. Z. XXIV. Heft 4, Taf. V.

217 Zur Entwickelung des vegetabilischen Ornamentes wurden hauptsächlich benützt: Clemen, Die romanischen Wandgemälde der Rheinlande. Düsseldorf 1905. Borrmann, Kolb und Vorländer, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin 1897. Gélis-Didot et Lafilée: La Peinture décorative en France Paris 1897-99.

217a So besonders auf einem im Mai 1906 aufgefundenen Gemälde am Giebel von St. Jean in Freiburg; dort ist der blaue Grund der Mandorla, welche die Maiestas Domini umschließt, mit Rosetten folgender Art gemustert. Fünf weiße Kreise umgeben einen weißen Mittelkreis mit rotem Centrum; von vegetabilischem Charakter ist also noch keine Rede.

218 Das erste Beispiel dürften die Rosetten am Portal von St. Pierre de Clages bieten.

219 Dies ist auch noch bei den völlig romanisch empfundenen Pal-

metten an den Deckenbalken im Lochzimmer im Landesmuseum der Fall.

[220] Aehnlich in den Blendarkadenzwickeln im Chor der Annenkapelle des Klosters Fahr.

[221] Im Interesse einer zusammenhängenden Entwickelung wurden auch Friesranken herangezogen, obgleich sie dispositionsgemäß in den nächsten Abschnitt gehören.

[221] Dieselbe Einfachheit der Bewegung zeigt auch die wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammende Rankendekoration an der Leibung des mittlern Chorbogens in der Kirche von Büren; am Triumphbogen eine ähnliche Rebenranke mit Blättern und Trauben.

[222] Sie entstammt dem ehemaligen Kapitelsaal des Klosters Kappel.

[223] Dementsprechend wurden zu Anfang des 16. Jahrhunderts Chorfronten dekoriert. So die ehem. Marienkapelle des Großmünsters in Zürich. Zwar war die Mitte noch sehr stark durch eine fünfteilige Rosette bezeichnet; aber die Ranke stieg aus dem untersten Zwickel auf, um sich frei über die noch übrig bleibende Fläche zu erstrecken, genau wie am Sockel der alten Kirche von St. Ursanne. Weit schwungvoller sind die roten und grünen Ranken am Chorbogen der Kirche von Churwalden entwickelt. In viel feinerer Zeichnung die schwarzen Ranken am Gewölbe der Wolfgangskapelle zu Hauterive und im Chor der Pfarrkirche von Biel.

[224] Noch gebunden war die Rankenentwickelung auf einem Tonnengewölbe in der Marienkapelle des Großmünsters in Zürich. Die Blumen hatte der Maler — wenn Arters Zeichnung soweit Glauben verdient — in gleichmäßigen Reihen angeordnet; von einer Mittelrosette im Scheitel aus schlangen sich die dünnen schoßartigen Zweige dazwischen herum. Sehr geschickt hatte im Klingental ein Meister ein annähernd quadratisches Feld mit zwei sich kreuzenden und lose zusammengebundenen Aesten gefüllt; die Trennung von Blatt und Stiel ist meist keine scharfe, Ueberschneidungen finden wenig statt, aber durch geschicktes Ausbreiten des Gezweigs und die Verwendung von allerlei Vögeln, die darin nisten, brachte er eine treffliche Maßenverteilung und dekorative Wirkung zustande. Daß das Ganze nur dekorativ gemeint war, beweist außer der Stilisierung der kleine springende Hirsch in der Ecke. Erhalten ist uns das Gemälde nur in einer Kopie Büchels. Ein Gemach im Kloster Rathausen war u. a. mit Reben dekoriert; grüne, schwarz konturierte Ranken zieren das Gewölbe eines Durchgangsraums in der tour Bayard des Schlosses Champvent (Bourgeois). Mit Ranken und Halbfiguren wurden 1522 die Gewölbe des Beinhauses in Wyl geschmückt.

[225] Zu den Bouquets dürfen auch die Topfpflanzen gerechnet werden, welche, weiß in schwarz ausgespart, einen Fries im sog. Dormenter im Georgenkloster zu Stein a. Rh. schmücken. Mittelstiel und Seitenzweige tragen dreiteilige Blätter und große Beeren; am Rand nippen Vögel. Andere Compartimente sind durch große Kufen ausgefüllt, aus denen ein Lindenbaum emporsteigt; zu beiden Seiten des Stammes sitzt je ein nackter Waldmensch. Die Ornamente sind rein planimetrisch ohne Modellierung entwickelt.

[226] Inschrift am Chorbogen.

[227] Ganz ähnliche Motive finden sich noch an den Kappen des Chorgewölbes in Riedental (Kt. Uri) aus dem Jahre 1545.

[228] Vergl. Bericht des Herrn van Berchem an Herrn A. Naef. 17. X. 1905.

[229] Eng verwandt die Einteilung des Chorraums von Onnens. Auch

im Karolingischen Cyclus von Münster sind die Rahmen Architektur und Bildern gemeinsam.

[230] Aehnlich in einer Südkapelle der Stiftskirche von St. Ursanne, nur ist der betreffende Fries durch 2 rote Säume deutlich herausgehoben.

[231] Zacken begleiten die Seitenflächen der Quergurten in der Kirche zu St. Ursanne und finden sich als senkrechte Einfassung der Chorbogenzwickel in Casti.

[232] In der Kirche von Kirchbühl (Anfang 14. Jahrhundert) schloß der Maler den mit einem Teppich behängten Sockel ebenfalls mittelst eines Rankenfrieses ab; die Bewegung ist regelmäßig wellenförmig, die Blätter halb palmettenartig.

[233] Aehnlich erscheinen die Einfassungen von Archivolten und Chorbogen behandelt. In der Kirche von Oberwinterthur sind es gelbe Bänder, innen mit schwarzem Saum, außen mit Pollenreihen. Zweifache Bemalung erfuhr die Kirche von Bonmont. Die erste Hand begleitete die Archivolten in gewissem Abstand mit roten Bändern und zeichnete rote Fugen zwischen die grauen Quader; die jüngere säumte jene gelb ein, zeichnete weiße Fugen und begleitete die Säume mit schwarzen Bogenreihen; auf der einen Seite waren diese mit Lilien, auf der andern mit je drei schwarzen Kugeln bekrönt. Den Chorbogen in Casti begleiten weiße fünfteilige Blätter auf blauem Grund, mit abwechselnd blauer und roter Ausschattierung; in der Annenkapelle des Klosters Fahr war chorwärts am Chorbogen in frischer Zeichnung eine Tierfolge, durch Bäume getrennt, gemalt; den Bogen selbst faßte ein Zackenfries ein.

[234] Vergl. Venturi, Storia dell' arte italiana II, p. 85 ff.

[235] Solche um einen Stab geschlungene sorgfältig durchmodellierte Bänder zeigen die Kirchen Sta. Agatha bei Disentis und St. Paul bei Arbedo.

[236] Die Zwickel an der Westwand neben dem Fenster waren mit Maßwerk gefüllt, davor die Figuren der Verkündigung an Maria. Völlig spielerisch ist die zum Teil mit Köpfen durchsetzte in weiß von schwarz detachierte Maßwerk-Architektur im sogen. Dormenter zu Stein a. Rh.

[237] Vergl. die romanischen Tronarchitekturen Anm. 194.

[238] In feinerer, mehr architektonischer Form am Magdalenenbild in der Kirche zu Grandson.

[238a] Aehnlich noch in Kirchbühl (ca. 1300).

[239] Ebenso in St. Paul in Rhäzüns. Kleeblattbögen auf Säulen mit Deckplatte in Kulm. In Sent nur noch die Säulen erhalten.

[240] Vorgebildet schon im Fries und im Martinsbild der Barfüßerkirche in Basel. Ende des 14. Jahrhunderts.

[241] Die Apostelreihe erstreckt sich auch auf die südlich an die Apsis anstoßende Chormauer; hier sind die Architekturen als einfache horizontal von einem Zinnenkranz übermauerte Kiel- oder besser gesagt Tudorbogen übermauert.

[242] Zur Interpretation ders. vergl. E. A. Stückelberg im Anz. 1893, p. 248.

[243] Auf metallische Verzierung wurde oben Anm. 164 hingewiesen; was die Verwendung von Gold anbelangt, wird angenommen, daß z. B. der Goldschmuck der karolingischen Fraumünsterkirche in Zürich in Goldplättchen bestand, die man auf das Substrat befestigte; Metallapplication ließ sich auch auf dem Bilde des jüngsten Gerichts in Reichenau-Oberzell nachweisen; feines Blattgold kommt am Madonnenbild im Großmünster in Zürich an Nimben, Krone und Blumen vor. Die Hungertücher und bemalten Tapeten wurden als bewegliche Gegenstände nicht in den Bereich dieser ausschließlich der Monumentalmalerei gewidmeten Abhandlung gezogen..

[244] Aehnliche ganz bestimmte Farbenstimmungen zeigen die Zyklen von Kappel (Konture rötlich, Nimben und Haare gelb, Gewänder mennig, weiß, lila, grün). St. Niklausen (blau und lila, weiß, gelb, etwas schwarz, rot nur einzelne Linien). Schloßkapelle auf Kyburg (rote Konture, für Gewänder vorab grün und weiß, für Architekturen gelb).

[245] Wechsel farbiger Gründe findet sich außerdem in St. Georg bei Bonaduz, rot, blau und weiß; rot und blau in Burg, Müstail, Tufertswyl, der ehem. Marienkapelle beim Großmünster in Zürich.

[246] Die Farbengebung auf den Passionsbildern in Muttenz war, soweit die Kopieen Jauslins Glauben verdienen, ziemlich grell in der Tönung der Gewänder, auf dem Ecce-homobild traten die Gegensätze zwischen den belichteten und dunkeln Stellen so stark hervor, daß au eine Einwirkung von seiten des Kupferstichs gedacht werden konnte.

[247] Ein Streben nach eingehender Durchmodellierung der Köpfe zeigen die Epiphaniasbilder zu Müstail und zu Brigels. Jenes gibt ihnen als Kolorit ein kräftiges Fleischrot; dann sucht der Maler durch graue und bräunliche Schatten eine weiche Modellierung zu erzielen, besonders die Augen durch Schattierung der Lider ausdrucksvoll zu gestalten. Sorgfalt zeigt der Maler des Brigelser Bilder nur bei den Köpfen Mariä und Josephs, — bei jener arbeitet er mit roten Konturen, an den dunkelsten Stellen mit bräunlichen sonst aber vorzugsweise mit blauen, zart vertriebenen Schatten an Hals, Wange, Nase, Schläfe. Beim Joseph scheint er sich seiner Fähigkeit bewußt gewesen zu sein. Die Binnenzeichnung in roten Linien ist markig und fest, die Schatten der Fleischteile zeigen die Farben rötlichbraun, grau, bläulich; die Lichter weiß; am stärksten sind sie neben Wange und Nase, überall aber fein vertrieben, und ähnlich ist die Behandlung der Haare. Den besten Werken der südschweizerischen Malerei gehört der noch aus dem Trecento stammende Engel Gabriel am Chorbogen von Casti an, vorab mit Rücksicht auf die Durchmodellierung mit zarten Halbtönen.

[248] So einige Madonnen und weibliche Heilige in der Kollegiatskirche von Ascona, vor allem aber das jetzt als Altarbild dienende Madonnenbild in der Kirche Sta. Maria del Castelletto ob Melano. Es dürfte aus dem Jahre 1468 stammen. Vergl. dazu Siro Borrani, Il Ticino sacro p. 281. «Nel 1468 l'oratorio era provveduto di Beni e di Beneficio semplice, la cui fondiaria era anzi già irresperibile in quell' anno.»

DENKMÄLERSTATISTIK UND LITERATURNACHWEIS.

Erklärung der Abkürzungen.

A. E-G.	= Archiv der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler.
A. h-a. Ges. B.	= Archiv der historisch-antiquarischen Gesellschaft Basel.
A-K.	= Aquarell-Kopie.
Anz.	= Anzeiger für schweizerische Altertumskunde.
Bg. P. d.	= Bourgeois. La peinture décorative dans la Suisse Romande et spécialement le Canton de Vaud dès les temps préhistoriques jusqu' à la fin du XVIII[me] siècle. Lausanne 1904.
Rahn, Gesch. d. b. K.	= Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz.
Schweiz. Kstlx.	= Schweizerisches Künstlerlexikon.
Kstm. B.	= Kunstmuseum Basel.
Mitt. ant. G. Z.	= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich.
Mitt. E.-G.	= Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler.
P.	= Pause
Ph.	= Photographie.
Rahn St. Th., T.	= Rahn, Statistik Thurgau. bezw. Tessin
S.-L.	= Schweizerisches Landesmuseum.
spg.	= spätgotisch.

Aarau (Kt. Aargau). Pfarrkirche. Lettner. Tod des hlg. Alexis. spg. (zerstört) Anz. 1890, p. 357.

Adelboden (Kt. Bern). Kirche. Außen: Jüngstes Gericht. spg. Anz. 1886, p. 234.

Ammerswyl (Kt. Aargau). Szenen aus d. a. und n. Testament. Sündenfall, Beschneidung, Kindermord, Pfingsten 1. H. 14. J. Ph. A. E-G.

Aquila (Kt. Tessin). Kirche. außen. Schmerzensmann. spg. 1501.

Arbedo (Kt. Tessin). Kirche St. Paul. Am Chorgewölbe Gott-Vater in der Glorie. Im Schiff das Abendmahl. 15. Jahrhundert.
Anz. 1890, p. 395.

Ascona (Kt. Tessin). Kollegiatskirche. Chor, Zyklus des alten Testaments und der Passion. Kreuzigung und Schutzmantelbild. Am Gewölbe Majestas Domini, Kirchenväter, Heilige und Verkündigung. Triumphbogen: Gott, Verkündigung, Weltenrichter. Kreuzabnahme. Schiff: Süd- und Westwand Heilige und Schutzmantelbild. 14.—16. Jahrhundert.
Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 43. Anz. 1882, p. 267 f. 1888, p. 109 f. 1892, p. 28 f. 100 ff. 1893, p. 258.
Ph. im A. E-G.
Casa Abbondio. Heiligengestalten. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1882, p. 269, 1890, p. 399. Ph. im A. E-G.
Schloß San Materno. Verbaute ehem. Kapelle. Majestas Domini, 12/13. Jahrhundert (übermalt).
Anz. 1882, p. 267, 1890, p. 402 f.

Assens (Kt. Waadt). Kirche. Heiligenfiguren und Stifter vor Teppichgründen. 15. Jahrhundert.

Attinghausen (Kt. Uri). Schloß Schweinsberg. Rankendekoration, Jagd, Kreuzigung mit Heiligen. Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts.
Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 130. Ph. im A. E-G. Abb. bei Haendcke, die schweiz. Malerei p. 184.

Avenches (Kt. Waadt). (?) Polychromie des 15. Jahrhunderts. Bg. P. d. p. 13.

Basel. Ehem. Augustinerkloster. Kreuzigung. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, zerstört.
D. Burckhardt Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei des spätern Mittelalters, im Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums Basel 1894, p. 131.
Barfüßerkirche (jetzt histor. Museum). Westwand: Heilige und Verkündigung. Dekoration an den Obermauern. Ende 14. Jahrhundert. Kreuzigung mit Sakramenten. Maria lesend. Jüngstes Gericht. Dekoration an den Archivolten. 15. Jahrhundert. Alles zerstört.
Stückelberg, Anz. 1892, p. 146 f., 1893, p. 190 f. Burckhardt, Studien, p. 148. 132. P. im A. h-a. Ges. B. A-K. im Kstm. B.
Ehem. Ehegerichtshof. Madonna mit 9 Heiligen. Mitte des 15. Jahrhunderts. Burckhardt. Studien p. 148, zerstört.
A-K. von Hieronymus Heß im Kstm. B.
Kapelle zum Elenden Kreuz. Dekoration von 1418, zerstört. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 648. Burckhardt. Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888, p. 97. Ders. Studien p. 129. Ders. Festschrift (vergl. Anm. 136) p. 276.
Ehem. Eselsturm. Malereien von Hans Balduff 1491. Schweiz. Kstlx. p. 74.
Gnadental. Dekoration. 14.—17. Jahrhundert, zerstört. A-K. A. h-a. Ges. B. Anz. 1893, p. 193.
Karthause. Kirche. Lettner. Kreuzigung mit Maria und Johannes. 15. Jahrhundert. Anz. 1878, p. 863, 1880, p. 100. Kleiner Kreuzgang. Legende des hlg. Bruno. 1440/1. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 660 f. Burckhardt, Schule Schongauers p. 99 ff. Ders. Studien, p. 130; vergl. auch Rahn a. a. O. p. 485 und 489 Anm. Zeichnungen von Büchel und A-K. von Neustück und Guise im Kstm. B.
Ueber dem Eingang zur Karthause 6 Heilige. A-K. von Büchel. Burckhardt, Studien p. 150, (wohl zerstört).

Klingental ehem. Kirche. Polychromie. 14. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 336 und 392, (vide n.) Legendarische Szenen an der Kirche und im Kreuzgang. 15 6. Jahrhundert. Burckhardt, Schule Schongauers p. 119. A-K. von Büchel Kstm. B.

Im Kreuzgang Totentanz. 1 Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zur Literatur siehe Anm. 90.

Ehem. über dem Eingang Madonna mit Euphrosyne und Ursula. 15. Jahrhundert. Burckhardt, Studien p. 149 A-K. von Büchel, Kstm. B. Alles zerstört.

Münster. Krypta Mittelgewölbe: Leben Mariae. Südgewölbe: Protoevangelium. Nordgewölbe: Legende des hhlg. Martin und Margaretha. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Rahn, Gesch. d b K.. p 620 ff. Bernoulli. Die Gewölbemalereien in der Krypta des Münsters zu Basel. Mitt. d. h-a Ges. B. N. F. Heft 1. P. im A. h-a. Ges. B.

Vordere Krypta. Verspottung Christi und Schmerzensmann. Erste Dezennien des 15. Jahrhunderts, (zerstört). Burckhardt, Studien p. 148. A-K. von Neustück im Kstm. B.

Kreuzgang. Gekreuzigter mit Mitgliedern der Familie Spitz, zerstört. Burckhardt a. a O. p. 149. A-K. von Neustück, Kstm. B.

Predigerkirche. Polychromie. 14. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b K., p. 336 u. p. 391. Legende des hlg. Vincenz Ferrèr. Mitte 15. Jahrhundert. Basler-Jahrbuch 1885, p 141. Burckhardt, Schule Schongauers, p. 103 f. Ders. Studien, p. 131. Ueber die Literatur des Totentanzes siehe Anm. 90. Zerstört. Kopien von Büchel im Kstm. B.

Rathaus. Im Treppenhaus das Jüngste Gericht, gemalt 1519 von Hans Dyg. Stark übermalt. Vergl. Anmerkung 144. Burckhardt, Schule Schongauers, p. 118 f. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 720.

Zunfthaus zur Rebleuten. Wanddekoration. Damast und Figuren, um 1400, zerstört. P. Kstm. B. Zeichnung im A. h-a. Ges. B.

Rheintor. Abgebrochen. Einzug des Procop. 1440. Burckhardt, Studien p 130. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 647 u. Anz. 1881, p. 122.

St. Johanneskapelle auf dem Münsterareal (Abgebrochen). Jüngstes Gericht: Der Richter mit dem r. Arm segnend, der l. abweisend. Lilie und Schwert. Apostelchöre. Engel mit Passionswerkzeugen und Posaunen. Links das Paradies als gotische Architektur, rechts die Auferstehenden, von Teufeln gepackt. Mitte des 15. Jahrhunderts. Burckhardt, Studien p. 148. A-K. von Neustück. Kstm. B.

St. Martin. Tod Mariae, in einer Chornische. Anf. 15. Jahrhundert. Anz. 1881. p. 118 f. Burckhardt, Studien p. 129. 148. Fürbittender Christus vor Gott-Vater, Anf. 15. Jahrhundert, a. a. O. p. 148. A-K. Büchel. Kstm. B. Original zerstört.

St. Nikolauskapelle. (Zerstört) Sieben Heilige. Anfang 15. Jahrhundert. Kreuztragung und Kreuzigung, 1430. Burckhardt. Studien p. 147. 149. A-K. Büchel. Kstm. B.

St. Peter, Sakristei. An den Wänden: Jüngstes Gericht, Marter des hlg. Laurentius, Christophorus, St. Georg. An den Fensterwandungen Heilige (Ymerius und Heinrich II.). Am Gewölbe die Embleme mit Ranken; hhlg. Ulrich und Nikolaus von Myra, Werke des Michael Glaser. 1493—1499. Am Gewölbe hlg. Anna, selbdritt und Andreas. Zweites Dezennium des 16. Jahrhunderts.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 662. Anz. 1881, p. 119. Schweiz. Künstlerlexikon I, p. 592 f. Basler Zeitschrift, f. G. u. Akde. II, p. 106. A-K. Kstm. B. Burckhardt, Schule Schongauers p. 106 f.

Ehemals an der Fassade: Himmelfahrt der Maria Magdalena.

Schmerzensmann und Madonna. Christus in Gethsemane. Anf. 16. Jahrhundert. Burckhardt. Studien p. 150. A-K. Neustück, Kstm. B.

St Theodor. Langhaus, Christoph. Geburt Christi. Verkündigung Anf. 15. Jahrhundert. (zerstört). Burckhardt, Studien, p. 148. A-K. Neustück, Kstm B.

St. Ulrich. Von der ehemaligen Kirche noch eine verbaute Mauer erhalten. Dekoration. Passionsszenen. Anf. 16. Jahrhundert. Anz. 1886, p. 427, 1887, p. 496. Burckhardt, Schule Schongauers, p. 107 u. Haendcke, Geschichte der Schweizerischen Malerei, p. 10. P. im A. h-a. Ges. B.

Spalentor. Ehemalige Malereien von Hans Balduff, 1466. Schweiz. Kstlx p. 74.

Haus zur Schmiedezunft. Jüngstes Gericht Anf 16. Jahrhundert. P. A. h-a. Ges. B.

Bellinzona (Kt. Tessin). Kirche San Biagio. Fassade: Verkündigung, 3 Heilige, Christophorus. 14.—15. Jahrhundert. An den Schiffspfeilern 2 Heilige, Bartholomäus u. Agatha. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 623 f., 687 n. 2; Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 28, 44 n. 1. Rahn, Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz, p. 130 f. Anz. 1891, p. 454 f.

Haus des Herrn Stefano Gabuzzi. Monatsbilder. 15. Jahrhunderts, zerstört. Rahn, St. T. im Anz. 1891. p. 453.

Castello Montebello am Berchfrit Kruzifix zwischen Maria und Johannes. 15. Jahrhundert. Rahn, Stat. T. im Anz. 1891, p. 446.

Bern. Münster. Vorhalle: Verkündigung und Sündenfall, grau in grau, 1501, gemalt vom Meister mit den Nelken. Schweizerisches Künstlerlexikon I, p. 126 f. Stammler, Die Bildwerke in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern, 1897. E von Rodt. Bern im XVI. Jahrhundert, p. 92. Nach Haendcke, Geschichte d. schweizerischen Malerei. Anm. 81 müßten sie stark restauriert sein.

Dominikanerkloster. Kirche. Reste eines Zyklus an der Nordwand; Chorbogen: Jüngstes Gericht. 15. Jahrhundert. Lettner-Fronte: Verkündigung, Legendar. Darstellungen. Propheten; am Durchgang Wurzel Jesse und Dominikanerstammbaum, 1494/5. Werke dessb. Meisters.

Haendcke, Gesch. d. schweiz. M. p. 571. E. v. Rodt. Bern im XV. Jahrhundert. p. 56. Ders Bern im XVI. Jahrhundert, p. 89 f. Anz. 1904/5, p 225 f. 1905/6, p. 60 f.

Refektorium Szenen aus der Legende des Heiligen. Dominikanerstammbaum und Dekoration. Werk dessb. Meisters, 1498. Haendcke, Gesch. der schweiz Malerei p. 58. Berner-Taschenbuch 1900, p. 144 E v. Rodt, Bern im XVI. Jahrhundert, p. 92. Kopien im histor. Mus. zu Bern

Antönierkirche (profanisiert). Zyklus mit der Legende des hlg. Antonius abbas. Ende 15. Jahrhundert. (1485—1490.)

Haendcke, Gesch. der schweiz. Malerei, p. 57. v. Rodt. Bern im 15. Jahrhundert, p 55 Anz. 1884, p. 18, 29 Stillose Kopien im Besitz von Herrn Notar Howald.

Rathaus. Sitzungssaal des bern. Regierungsrates. Dekor. von Wappen Heilige. Ende 15. Jahrhundert. Nur noch in Kopien erhalten Anz. 1897, p. 139, v. Rodt. Bern im XV. Jahrhundert, p. 55. Laut Anm. Kopien im Berner Kunstmuseum

Beromünster (Kt. Luzern). Krypta der Stiftskirche. Zerstört. Verkündigung, Heilige. Um 1530. Dekoration, Pflanzen. Anz 1894, p. 301 ff.

Galluskapelle. Dekoration. Marientod. Fast ganz zerstört. Anfang 14. Jahrhundert. Anz. 1883, p. 376.

Biasca (Kt. Tessin). Stiftskirche St. Peter und Paul. Westfassade: Christophorus. 12/3. Jahrhundert. Chorwölbung: Maiestas Domini mit Evangelisten; an den Schiffspfeilern Heilige; an der Südfassade Pietà. 15. Jahrhundert.
Rahn, Gesch. d. b. K., p. 294. 686 f. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 14, 34 u. 49; Anz. 1891. p. 461 f.

Biel (Kt. Bern). Pfarrkirche. Dekorative Malereien am Gewölbe. Auf 16. Jahrhundert.

Bischofszell (Kt. Thurgau). Kirche. Ehem. Lettner. Neutestam. Folge und hlg. Aegidius. 14. Jahrhundert. Zerstört. Neutestam. Zyklus, vorab Passion im Langhaus; ebenda Heilige. 1486. Ebenfalls zerstört.
Rahn, St. Th. p. 61.

Bonaduz (Kt. Graubünden). St. Georg. Chor: Evangelisten, Dekoration. Chorbogen: Stifterbild, Schutzmantelmadonna und Dekoration. 1390—1400. Langhaus: Zyklen des alten und neuen Testaments, des Protoevangeliums. Einzelne legendarische Szenen. Dekoration. Außen: St. Georg. 1400—1420.
Rahn in v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV. 1841. p. 105. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 674 ff. Dietrich Jäklin, Geschichte der Kirche St. Georg bei Räzüns und ihre Wandgemälde. Repert. f. Kunstwiss. IV, p. 464. Anz. 1886, p. 341. A-K. von Pfyffer, auf Veranlassung von † Herrn Escher-Usteri. Im S. L.

Bonmont (Kt. Waadt). Klosterkirche. Polychromie 13. und 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 355, Bg. P. d., p. 8.
A-K. im A. E. G.

Bremgarten (Kt. Aargau). Kirche. Madonna mit Kind. 15. Jahrhundert. Anz. 1898, p. 138 Ph.

Brigels (Kt. Graubünden). St. Eusebius. Innen: Anbetung der Könige. Mitte 15. Jahrhundert; außen Christophorus. 15. Jahrhundert.
Rahn, Gesch. d. b. K., p. 679, Ders. Mitt. ant. G. Z. p. 56. Anz. 1882, p. 278.
St. Martin. Außen St. Christophorus; innen St. Martin, Madonna und St. Jodokus. 3 Bilder. 15. Jahrhundert.
Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 56. Anz. 1882, p. 278.
St. Jakob. Außen auf einem Bild hh. Jodokus, Jakobus, Sebastian, Christophorus. Anf. 16. Jahrhundert.
Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 56. Anz. 1882, p. 278.

Brione-Verzasca (Kt. Tessin). Außen: Christophorus. 14. Jahrhundert. St. Michael. 15. Jahrhundert. Anz. 1891, p. 464 f.

Brissago (Kt. Tessin). Insel St. Apollinare. Kirchenruine. Reste roman. Gem. in der Apsis u. der Chorfronte. Christus und Apostel.
Rahn, Anz. 1891, p. 465.
Haus im Ort Brissago. Madonna und Heilige. 15. Jahrhundert.

Bubikon (Kt. Zürich). Ritterhaus. Kapelle: Prozession. Haus des Komthurs: außen am Kamin aufgemaltes Maßwerk. Mitt. ant. G. Z. XXI p. 171 3.

Büren a. A. (Kt. Bern). Polychromie des Chors 15. s. Dekorative Malereien an der flachen Holzdecke des Schiffs.

Burg (Kt. Thurgau). Kirche. Chor. Protoevangelium, Altes Testament; Johannes. Geschichte. Passion. Ende des 14. Jahrhunderts, übermalt.
Anz. 1886, p. 262. 1888, p. 122.

Burgdorf (Kt. Bern). Schloßkapelle. Neutestamentl. Szenen. Dekoration. 14. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 616.

Cagiallo (Kt. Tessin). Kirche. S. S. Lazarus und Johannes E. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1891, p. 467.

Campione (Italien. Enclave). Annunziatenkirche. Innen: Legende Johannis des Täufers. Monate. Erste Hälfte des 14. Jhdts. Außen: Jüngstes Gericht und Verkündigung. 1400. Rahn, Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz, p. 201 ff. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, f. 16 ff. Gerspach, L'Arte V, p. 161 ff.

Capolago (Kt. Tessin). Haus. Sgraffittofassade. 15. Jahrhundert.

Carona (Kt. Tessin). Sta. Marta. Alter Chor. Madonna mit Heiligen. St. Georg. Hlg. Martha mit der arci-confraternità. Jüngstes Gericht. Verschied. Heilige. 1484. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 51 f. Anz. 1891, p. 469 f.

Castello (Kt. Tessin). San Pietro. Im Chor Maiestas Domini, Legende des hlg. Petrus 14. Jahrhundert. Stifterbild, 15. Jahrhundert. Gleichzeitig dekorative Ausmalung des Langhauses; am Chorbogen Propheten in Nischen, an den Fronten Madonna (Altarbild), Heilige, Verkündigung. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 25 f. Anz. 1891 f., 473.

Kapelle St. Antonio. Im Innern S. S. Rochus und Sebastian. Pietà. Ende des 15. Jahrhunderts. Anz. 1891 p. 474.

Casti (Kt. Graubünden). Kirche. Apsis Reste der Majestas Domini. Chorbogen: Verkündigungsengel (am Mantel eine Kapuze). Polychromie. Anz. 1876, p. 696.

Castiel (Kt. Graubünden). Kirche Christophorus. 15. Jahrhundert. Spärl. Reste. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 56. Anz. 1882, p. 280; 1886 p. 340.

Celerina (Kt. Graubünden). Kirche St. Johannes B. Bemalte Holzdecke, (Maßwerk). 15. Jahrhundert. Anz. 1882 p. 281.

Champvent (Kt. Waadt). Schloßkapelle. St. Nikolaus. Gregorsmesse. Durchgangsraum: Ranken, um 1500. Bg. P. d. p. 14.

Chiggiogna (Kt. Tessin). Friedhofkapelle. Geburt Christi. 15. Jahrhundert.

Chillon (Kt. Waadt). Polychromie des 13. Jahrhunderts. Bg. P. d., p. 10. Gemälde des Jean de Grandson in der tour du duc 1342—1344. Schweiz. Kstlx. I, p. 617. Wand- und Gewölbemalereien in der Kapelle.

Chironico (Kt. Tessin). Kirche St. Ambrogio. Christophorus. 15. Jahrhundert. Zerstört. Torre dei Pedrini. Außen: Madonna mit Kind in Wolkenborte. Zerstört. Anz. 1891, p. 497 f.

Chur (Kt. Graubünden). Dom. Polychromie des Portals. Südl. Seitenschiff. Gemälde hinter d. Altar: Mater dolorosa. Anz. 1880, p. 89.

Churwalden (Kt. Graubünden). Lettner: Ranken, um 1500.

Clugin (Kt. Graubünden). Kirche. Apsis: Majestas Domini, Apostel. Dekoration. Anz. 1876, p. 696.

Commugny (Kt. Waadt). Römische Polychromie. Bg. P. d. p. 6 f.

Cornaux (Kt. Neuenburg). Kirche. Christus, Petrus, and. Hlg. 14. Jahrhundert.

Anz. 1895, p. 473,99. Zeichnung im A. h-a. Ges. B. u. A. E-G.

Corsier (Kt. Waadt). Kirche. Chor: Evangelisten. Schildhaltende Engel. Christus von Engeln umgeben. Am Chorbogen jüngstes Gericht, spg.

Anz. 1887, p. 516, 1890, p. 309.

Croglio (Kt. Tessin). San Bartolommeo. Im Chor Apostel, dazwischen Christus in der Mandorla. Schachbrettsockel. Gem. 1440, von Thomas u. Baldesarus.

Anz. 1902/3, p. 238.

Cugnasco (Kt. Tessin). Kirche Madonna delle Grazie. Malereien

im Chor: Gott-Vater mit Engeln, Evangelisten. Heilige. **Schiff**: Schutzmantelmadonna. Anbetung der Könige. Gekrönte Madonnna. 15. Jahrhundert.

Anz. 1891, p. 499. Ph. A. E-G.

Kapelle San Martino in Ditto. Majestas Domini. Apostel mit dem Credo. Verkündigung. Abendmahl. Heilige. 15. Jahrhundert. Madonna mit Hlg. Um 1400. Anz. 1891, p. 500 f. Ph. A. E-G.

Curaglia (Kt. Graubünden). Haus. Kreuzigung mit Hlg. 15. Jahrhundert. Rahn. Gesch. d. b. K., p. 673. Anz. 1882. p. 310; 1886, p. 340.

Curogna (Kt. Tessin). Kapelle St. Anna und Cristoforo. Majestas Domini mit Evangelisten, Apostel mit Credo, Verkündigung, Abendmahl, Heilige. 15. Jahrhundert. Anz. 1891, p. 501 f. Ph. A. E-G.

Dättlikon (Kt. Zürich). Neutestamentl. Szenen und Jüngstes Gericht. 14. Jahrhundert. Passionsfolge. Ende 15. Jahrhundert. Rahn. Anz. 1897, p. 62 ff.

Davos-Dorf (Kt. Graubünden). Im Erdgeschoß des Kirchturms. Majestas Domini mit Emblemen. Apostel. Opfer Kains und Abels. Krönung Mariae. Heilige. 15. — Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1878, p. 884; 1882, p. 310.

Davos-Platz. Westfassade der Kirche. Christophorus. Maria und Johannes. 15. Jahrhundert. Anz. 1878, p. 884; 1882, p. 311; 1886, p. 341.

Deggio (Kt. Tessin). Kirche S. Martino. Figur des hlg. Martin Ende 15. Jhdt. Anz. 1891, p. 503.

Diessenhofen (Kt. Thurgau). Haus zur Zinne. Herrenstube. Bemalte Decke. Jagd. Darstellungen des täglichen Lebens. Fabel. Geschichte vom Veilchen Anfang 15. Jahrhundert. Durrer und Wegeli. Mitt. ant. G. Z. XXIV, p. 270 ff. A-K. A. E-G.

Unterhof. Dekoration und Figuren. 14. Jahrhundert. Rahn, St. Th. p. 98, 441.

Dino (Kt. Tessin). Kirche. Chor. Christus zwischen Maria und Johannes. Madonna mit Engeln. Evangelisten. Kreuzigung Heilige. Um 1500. Alles zerstört. Rahn. Mitt. ant. Ges. Z. XXI, p. 54.

Rahn. Gesch. d. b. K., p. 687 n. 2. Anz. 1891, p. 503.

Disentis. Sta. Agatha. Majestas Domini. Krönung Mariae. Anbetung der Könige. Heilige. Schutzmantelbild. Dekoration. Um 1430.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 679. Anz. 1882, p. 312. Album: Die Kunstschätze von Disentis und Umgebung.

Haus. Trinität. Dekoration. Zerstört. Neue Alpenpost 1881. Nr. 18 zu p. 141.

Dussnang (Kt. Thurgau). Kirche. Dekoration und Reste einer Passionsfolge. Anf. 16. Jahrhuudert.

Anz. 1900, p. 60. 230 f.

Erlenbach (Kt. Bern). Kirche. Spärliche Reste einer Bilderfolge. (zerstört). Anz. 1901, p. 219.

Fahr Kloster. (Kt. Aargau). St. Annenkappelle. Chor. Jüngstes Gericht. Majestas Domini. Martyrium des hlg. Laurentius. Dekoration. 14. Jahrhundert. E. Rothenhäusler. Anz. 1903/4. p 161 f. P.

Fehraltorf (Kt. Zürich) Kirche. Chor Apostel mit Credo und Attributen. Krönung Mariae. Evangelisten-Embleme. Kluge und törichte Jungfrauen. Anfang 16 Jahrhundert. Aeltere Malerei des 14. Jahrhunderts. Alles übertüncht. Rahn. Anz. 1902/3, p. 45 f.

Feldbach (Kt. Thurgau). Ehem. Kloster. Heilige. Christophorus. Kreuzigung am Grabmale des Ulrich Goldast Rahn. St. Th. p. 119 ff.

Frauenfeld-Oberkirch. Kirche. 2 Heilige. Waren 1883 noch zu sehen. Rahn. St. Th. p. 156.

Freiburg. (Fribourg) Münster. St. Nikolaus, obere Vorhalle, Dekoration. Barfüßerkloster. Kreuzgang. Szenen aus dem Marienleben. Um 1440.

Anz. 1883, p. 417 f. Freiburger Geschichtsblätter 1903, p. 213 Abbildung des Weihnachtsbildes bei H. Vulliéty, La Suisse à travers les âges p. 200.

Ehem. Augustiner Eremitenkloster. Außen: Stiftungsbild. 14.—15. Jahrhundert. Anz. 1883, p. 393.

Kirche St. Jean. Chor. Mitte 13. Jahrhundert. An der Ostwand des Giebels 2 Schichten von Malereien, a) ältere M. 13. Jahrhundert. Christus in der Mandorla (diese mit gemustertem Grund). Engel, b) jüngere M. Jüngstes Gericht mit St. Michael und Höllenrachen; Inschriftbänder. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. c) Rückwand des südlichen Lettnerjoches: Christus am Kreuz, darüber ein Boden mit Konsolen, dann Mariae Krönung. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Entdeckt Ende Mai 1906. Gütige Mitteilung von Herrn Prof. Zemp.

Gebisdorf (Kt. Aargau). Kirche. Reste von einem Jüngsten Gericht und Figurenzyklen. 14.—15. Jahrhundert. Anz. 1878, p. 883; 1880, p. 15. Rahn, Allg. Schweiz. Ztg. 1878, Nr. 250.

Genf. Kathedrale. Makkabäerkapelle. Polychromie, (übermalt). Anf. 15 Jahrhundert. Anz. 1884, p. 73; 1886, p. 250; 1888, p 27 f.

St. Gervais. Seitenkapelle. Polychromie Schutzmantelbild. Die vier Evangelisten. Heilige. 1449—1451.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 670. Anz. 1884, p. 100. Ph. A. E-G.

Rathaus. Salle du conseil d'état. Allegorieen. Anfang des 16. Jahrhunderts. Anz. 1901, p. 324.

Tour de l'escalade. Verkündigung und Geburt Christi, (zerstört). 15. Jahrhundert. Anz. 1903/4, p. 90.

Gerlikon (Kt. Thurgau). Passionsbilder. Pietà. St. Michael. Ranken. Um 1500. Anz. 1883, p. 429. Rahn. St. Th. p. 165.

Giez (Kt. Waadt). Kirche. Quaderverkleidung. 16. Jahrhundert. Bg. P. d.

Giornico (Kt. Tessin). Santa Maria di Castello. Nördlicher Seitenchor: Majestas Domini. Heilige. 1447.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 686. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 49. Anz. 1891, p. 516 f.

San Nicolao. Chor: Majestas Domini. Heilige. Madonna. St. Nikolaus Altarantependium mit Geburt Christi. 1478 Im Langhaus: Abendmahl, Christophorus. Dekoration. 13.—14. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 686. Ders Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 49. Anz. 1891, p. 510.

Giubiasco (Kt. Tessin). San Biagio W. Fassade. Dekoration und Christophorus. 15. Jahrhundert. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 44. Anz. 1891, p. 518.

San Bartolommeo. Fassade. Madonna. Christophorus. 15. Jahrhundert. Anz. 1891, p. 518 f.

Wohnhaus. Christophorus. 15. Jahrhundert. Anz. 1891. p. 518.

Grandson (Kt. Waadt). S. Joh. B. Bestattung Christi. Hlg. Magdalena mit Engeln. Rankendekoration. 15. Jahrhundert. Anz. 189[illegible], p. 67 ff. Bg. P. d, p. 10, 13. P. A. E-G. A-K. eb.

Gryon (Kt. Waadt) Kirche. Anz. 1900, p. 231. Neue Zürcher Zeitung 1900 Nr. 198 II A.

Gulino (Kt. Tessin). Haus. Heilige. 15 Jahrhundert.

Hasle (Kt. Bern). Kirche. Passionszyklus 14.—15. Jahrhundert. Anz. 1881, p. 126. (übertüncht).

Hauterive (Kt. Freiburg). St Wolfgangskapelle Dekoration, 14. und 16. Jahrhundert. Anz. 1884 p 19. Klosterkirche Wappen. 14. (?) Jahrhundert.

Hemmental (Kt. Schaffhausen). Kirche. Legende des hlg. Nikolaus von Myra. Jüngstes Gericht. Dekoration. 14. Jahrhundert.
Rahn. Anz. 1884. p. 436 f.. 1888. p. 28.

Klein Höchstetten (Kt. Bern). U. l. Frauen, prof. Außen: Heilige. (?) Anz. 1882. p. 240. (zerstört).

Interlaken (Kt. Bern). St. Marien. Außen: Legende des hlg. Augustin. 14.—15. Jahrhundert. (Zerstört) Anz. 1882. p. 241.

Kappel (Kt. Zürich). Klosterkirche. Bemalung der Chorkapellen. Johanneskapelle, Gewölbe 13. Jahrhundert Eb. und Peter-Paulskapelle. Sterne Geßler- und Nikolauskapelle. Rauten.
Geßlerkapelle: Kreuzigung. Apostel. Heilige, Wappen; St. Peter und Paul, Halbfiguren in Rundmedaillons (Propheten. Evangelisten). Madonna. Dekoration Mitte 14. Jahrhundert. Ebenso St. Martin im nördl. Querflügel St. Johanneskapelle: Legende der Patrone. Wappen, Dekoration. Polychromie im Langhaus Ende des 14. Jahrhunderts. Im Chor teppichhaltende Engel und Madonna. 15. Jahrhundert Wappen. Draperien. Kubusmusterung an den Chorschranken 16. Jahrhundert
Rahn, Gesch. d. b K., p. 618 ff. Ders Mitt. d. ant. G Z. II, III, XVIII, 2. p. 25 ff., XXIII p 241. Ders Anz. 1884. p. 43, 63, 90. (Taf.)

Katzis (Kt. Graubünden) Klosterkirche. Stifterbild. 1504.
Anz. 1882. p. 345; 1886. p 341.

Kirchbühl (Kt. Luzern). Kirche. Biblische und legendarische (?) Szenen. Die drei Toten und drei Lebenden. Der Tod als Schnitter. Einzelne Heiligenfiguren unter Architekturen. Dekoration. Um 1300. Ph. im A. E-G.

Königsfelden (Kt Aargau). Klosterkirche. Dekoration 14. Jahrhundert. Am Chorbogen Maria und die Embleme. 15. Jahrhundert. Eb Christus. Maria, Johannes, Embleme; an den Wänden Dekoration. 1518. (Zerstört). P. A. E-G. Anz 1892. p. 69.
Ehemaliger Kapitelsaal. Heilige. Anz. 1880, p. 18. 15. Jahrhundert.
Zimmer der Königin Agnes. An der Wand betende Ritter mit Wappen. Dekoration. Ende des 15. Jahrhunderts. (Zerstört). A-K. von Hegi in den Zeichenbüchern der antiquar. Gesellschaft Zürich. Malerei und Schrift I, 66 a. 67.

Küsnach (Kt. Zürich). Kirche. Schmerzensmann. Teppichhaltende Engel. Ende 15. Jahrhundert. (Zerstört.) Rahn, Gesch. d. b. K. p. 616 u. Rahn, Anz. 1886. p. 297. P. im S. L.
Ehemalige Komthurei. Allegorisches Gemälde. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 649 f. Anz. 1873. p. 410.

Kulm (Kt. Aargau). Kirche. Legenden Dekoration. 14. Jahrhundert. Uebertüncht. Rahn. Anz. 1901. p. 270. P. A. E-G.

Kyburg (Kt. Zürich). Schloßkapelle. Langhaus. Passion. Jüngstes Gericht. Heilige. Chor: Verkündigung. Anbetung der Könige. Heilige. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nebenraum des Chors: Legende der hlg. Regula. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. P. L.
Rahn, Gesch. d. b. K., p. 664 f Mitt. ant. G. Z. XVI, 2. Abtlg. Heft 4. Bessere Abbildungen in: J. Langl, Die Kyburg. Eine geschichtliche Erinnerung zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs I. Wien 1898.

La Lance (Kt. Waadt). Kirche. Polychromie. 14. Jahrhundert. Bg. P. d. p. 12.

Landeron (Kt. Neuenburg). Haus Vauxmarcus. Jagd. Wappen. Anf. 16. Jahrhundert. Stückelberg. Anz. 1891, p. 489.

Lausanne (Kt. Waadt). Polychromie der Pfeiler und Apostelpforte. 13. Jahrhundert (Letztere erloschen). Bg. P. d. p. 10.

Lausen (Kt. Basel). Nikolaus von Myra. Kruzifix mit Maria und Johannes. Heilige. Verkündigung. Mitte des 15. Jahrhunderts. Rahn, Gesch. b. K. p. 663.

Locarno (Kt. Tessin). Sta Maria in Selva. Bemalung des einzig noch erhaltenen Chors. An den Schildwänden: Verkündigung und Schutzmantelbild, Geburt Christi, Tod Mariae. Am Gewölbe: Krönung Mariae, Apostel, Heilige. Um 1424. An den Wänden Votivbilder, meist 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Darstellung im Tempel, St. Georg, Kreuzigung, Trinität und Einzelfiguren.

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei VI, p. 73. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 683 (hier ist die Kirche S. Maria dietro di St. Antonio genannt). Ders. Kunst- und Wanderstudien p. 143. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 5, 34. Ders. Anz. 1882, p. 269; 1892, p. 33. Ph. A. E-G.

Ehemaliges Spital. In einem Saal Zurüstung zu einer Mahlzeit. 15. Jahrhundert. Zerstört. Rahn. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 43. Ders. Anz. 1891, p. 591 f.

Haus Via Citadella. Nr. 139. Fassade Madonna zwischen Heiligen. 15.–16. Jahrhundert. Anz. 1891, p. 594.

Gem. am Haus an der Via delle Panelle und Via Borghese; zerstört. Anz. 1891, p. 597 bezw. 593.

Lodrino (Kt. Tessin). S. Martino. Im Chor Madonna mit Engeln und Heiligen, Apostel, renoviert 1583. Im Langhaus die Inschrift 1432. Anz. 1892, p. 36.

Lohn (Kt. Schaffhausen). Dekoration, spg. Anz. 1898, p. 70.

Losone (Kt. Tessin). San Giorgio. Sakristei. Majestas Domini. Kreuzigung. Heilige, Propheten. Ende des 15. Jahrhunderts. Anz. 1892, p. 36 f. Ph. A. E-G.

Lostallo (Kt. Graubünden). An einem Haus Thronende Madonna. 15. Jahrhundert. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 44. Anz. 1882, p. 347.

Lottigna (Kt. Tessin). Pfarrkirche. Dekoration. 13.–14. Jahrhundert. Anz. 1892, p. 37.

Kapelle unterhalb der Landstraße. Majestas Domini mit Emblemen. Heilige. Kreuzigung. Gemalt 1455 v. Lombardus und Christophorus von Lugano. Anz. 1892, p. 38. Haus: Madonna 15. Jahrhundert.

Lugano (Kt. Tessin). San Lorenzo. Westwand: Einz. Köpfe, vielleicht Teile eines Jüngsten Gerichts. 11. 12. (?) Jahrhundert. Martyrium des hlg. Laurentius. Einzelne Heilige. Madonnen mit Stiftern. Architekturen; dies an den Pfeilern. 14. und 15. Jahrhundert. Ueber dem Gewölbe ein Doppelmäander. 13. Jahrhundert.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 547 u. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 16, 50. Ders. Anz. 1892, p. 44 ff. Neue Zürcher Zeitung 127. Jahrgang Nr. 3. Mittwoch, den 3. Jan. 2. Morgenblatt. Ph. A. E-G.

Luzein (Kt. Graubünden). Chorgewölbe. Schreibende Evangelisten. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 680. Anz. 1882, p. 347.

Luzern. Franziskanerkirche. Dekoration. Kreuzigung. Verkündigung. Ende des 15. Jahrhunderts. Zemp. Anz. 1897, p. 32; 1900, p. 148 f. Ph. A. E-G.

Haus Orelli-Corragioni. Zimmer, wohl ehemals Hauskapelle. 1520 ausgemalt. An der Westwand 2 Reihen Heiliger, oben männliche, unten weibliche mit Landschaft und Renaissancearchitekturen. An der Ostwand Auferstehung Christi und Erscheinung an Maria. An der Nordwand Verkündigung, an der Südwand Himmelfahrt und Pfingsten.

Amberg. Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug XXXIII, p. 120 ff. Darnach im Anz. 1885, p. 222 mit der weiteren Literatur. Kolorierte Ph. A. E-G. ib. Uebersichtsplan.

Rathaus. Turm. Darstellung der Schlacht bei Sempach. 1504. Rahn, Schweizer. Städte im MA. Neujahrsblatt des Waisenhauses, 1889, p. 37.

Magliaso (Kt. Tessin). Schloßturm. Teppichdekoration 12/3. Jahrhundert. Rahn. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 15 f. Anz. 1892, p. 77.

Maienfeld (Kt. Graubünden). Schloßturm. Weinlese. Geschichte Dietrichs und Simsons. Dekoration. Um 1300.

Rahn, Anz. 1899, p. 125 ff.; 1901, p. 117 ff. Rahn. Mitt. E-G. N. F. II, 1902. P. A. E-G.

Mairengo (Kt. Tessin). Kirche San Siro. Vorhalle: Heilige. 2. Hälfte d. 15. Jahrhunderts. Anz. 1892, p. 104.

Malvaglia (Kt. Tessin). Kirche und Kapelle Westfassade: Christophorus in alter und neuer Auffassung. 12. bezw. 15. Jahrhundert.

Rahn, Gesch. d. b. K., p. 687 n. 2. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 47 und 57. Repert. f. K. W. XII, 1889, p. 123 f. Anz. 1892, p. 81.

Mannenbach (Kt. Thurgau). Kapelle des hlg. Kreuzes. Passionsszenen. Anf. 16. Jahrhundert (zerstört). Rahn. St. Th. p. 288.

Mathod (Kt. Waadt). Dekoration mit Sternen. 15. Jahrhundert. Bg. P. d. p. 14.

Melano (Kt. Tessin). Ehemalige Schifferkapelle am See. »Heilige auf Goldgrund.« Rahn. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 7 f.

Kirche Sta. Maria del Castelletto. Mauergemälde als Altarbild; Madonna das Kind nährend. 15. Jahrhundert.

Haus an der Hauptstraße. Thronende Madonna zwischen Heiligen. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Mendrisio (Kt. Tessin). Sta. Maria im Flecken. Mauergemälde am Turm: Madonna und teppichhaltende Engel. Um 1500. Uebertüncht. Anz. 1892, p. 85.

San Giovanni Battista. Madonna zwischen Heiligen. Mauergemälde in der Altarlünette. 15. Jahrhundert. (?) War 1904 nicht mehr nachweisbar. Anz. 1892, p. 84.

Haus bei Sta. Maria. Gartenfassade: Zeichnungen, Köpfe und Imitation von Quadern. 15. Jahrhundert.

Mezzovico (Kt. Tessin). San Mamette. Chor. Am Gewölbe Majestas Domini. Evangelisten mit Kirchenvätern gepaart, dabei die Symbole, Propheten bezw. Stifter. Dekoration. An der Westwand: Madonna in Glorie und Rosenkranz. Am Chorbogen in Rundmedaillons Agnus Dei und Propheten. Stirnpfeiler und Friedhofmauer: Heilige 2. Hälfte d. 15. Jahrhunderts. Anz. 1892, p. 113.

Miglieglia (Kt. Tessin). Sto. Stefano. Chor. Gewölbe. Majestas Domini Evangelisten, Kirchenväter. Kreuzigung mit Heiligen. Weihnach und Epiphanias. Apostel. Chorbogen und östliche Quergurte des Schiffs: Rundmedaillons mit Propheten. Im Schiff Heilige. Laut Inschrift 1511.

Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 54. Ders. Gesch. d. b. K., p. 687. Ders. Anz. 1892, p. 114 f. Raccolta storica III. p. 361. n. 1.

Misox (Mesocco. Kt. Graubünden). Sta. Maria del Castello. Innen großes Passionsbild. Heilige. Anbetung der Könige. Monatsbilder. Außen Christophorus. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 682, 687 n. 2. Anz. 1873, p. 429 f. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 44 f.

Schloß. Saal. Dekoration der Wand. Vielleicht um 1500. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 47 n. 1.

Montchérand (Kt. Waadt). Kirche. Majestas Domini. Apostel und Madonna. Um 1100. Anz. 1902/3, p. 111. Bg. P. d., p. 8. Ph. A. E-G.

Mons (Kt. Graubünden). SS. Cosmas und Damian. Christophorus. Anz. 1886. p. 341.

Monte Carasso (Kt Tessin). Kirche San Bernardo. Innen: Gemälde an der Nord-, West- Südwand. Abendmahl. Anbetung der Könige. Heilige Monatsbilder; Schmerzensmann, Heilige; Heilige. Martyrium der hlg. Apollonia. Trinität. Seit 1427. Außen Cristophorus.

Rahn. Gesch. d. b. K., p. 680 f. Anz 1873, p 430 f Ders. Mitt ant G. Z XXI. p. 39 f. Anz. 1892. p. 117.

Morcote (Kt. Tessin). S. Maria del Sasso. Am Abstieg vom Pfarrhaus in die Kirche: Abendmahl. mit Cosmatenbordüre. Geschichte des hlg Laurentius. 15. Jahrhundert.

St. Antonio abbate. Chor. Allegorisches Bild. St. Antoniuslegende. Im Nordflügel zahlreiche Heilige, im Südflügel Rest einer Anbetung der Könige, Gott-Vater, Heilige Westwand: SS. Antonius und Christophorus. Wohl 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Rahn. Mitt. ant G. Z. XXI, p 53 f. Anz. 1882, p 298 f.; 1892, p. 121.

Haus mit Sgraffittofassade. Anf. 16. Jahrhundert.

Anz. 1880, p. 34.

Motto (Kt. Tessin). San Pietro. Innen: Majestas Domini mit Engeln. Apostel. Kreuzigung. Petrus, Antonius. Gräulich übermalt. 15. Jahrhundert. Außen St. Christophorus. 15. Jahrhundert Rahn, Gesch. d. b. K, p. 687 n. 2. Ders. Mitt. ant. G. Z XXI, p. 5, 47. Anz. 1892, p. 128.

Münster im Münstertal (Kt. Graubünden). Klosterkirche. Geschichte Absaloms. (Teil eines alttestamentlichen Zyclus). Majestas Domini. Dekoration. Anf. 9. Jahrhundert. Sündenfall, Vertreibung, Opfer Kains und Abels. Anf. 14. Jahrhundert.

Anz. 1894, p. 386 ff. Zemp und Durrer Mitt. E-G. N. F. V (für 1905). A-K. A. E-G.

Wohnhaus. Kruzifix. 1469. Anz. 1882. p. 349; 1886, p. 341.

Müstail (Kt. Graubünden). Kirche Majestas Domini mit Evangelisten. Apostel. Heilige, Anbetung der Könige. 1400—1410.

Rahn. Gesch. d. b. K., p. 674. Anz. 1872, p. 395; 1882, p. 349.

Muralto (Kt. Tessin). San Vittore. Christophorus. Zerstört.

Mitt. ant. G. Z, p. 43.

Muri (Kt. Aargau). Klosterkirche. Dekorative Malereien im südlichen Querflügel (14. Jahrhundert) und an den Kapitellen und Gesimsen der Krypta (spätgotisch).

Muttenz (Kt. Basel). Kirche St. Arbogast. Langhaus. Ostwand: Verkündigung. Südwand: Protoevangelium. Legende des hlg. Arbogast. Apostel. Westwand: Jüngstes Gericht. allein von allem erhalten, aber greulich übermalt. Nordwand: Passion, Apostel. Chor, Nordwand: Krönung Mariä. 2 Szenen der Arbogastlegende. Seit 1507. Meist übertüncht.

Rahn. Gesch. d. b. K., p. 663, M. 2. Anz. 1881, p. 108 f., 200 f. Haendcke. Die schweiz. Malerei, p. 7 f. Burkhardt. Schule Schongauers. p. 108 ff. Ph A. E-G. A-K. Kstm. B. (Jauslin). Zeichnung in A. h-a. Ges. B.

Sog. Beinhaus. Innen: Jüngstes Gericht St. Michael. Todesbild. Dekoration 1513. Anz. 1881, p. 152. Burckhardt, Schule Schongauers p. 120. Haendcke. Die schweiz. Malerei p. 36 f. Rahn, Zur Gesch. des Totentanzes p. 217. Ph. A. E-G. P. A. h-a. Ges. B.

Neftenbach (Kt. Zürich). Ehem. Beinhaus Apostelfolge. 15. Jahrhundert. A-K. in den Zeichenbüchern der ant. G. Z. Malerei u. Schrift. I, 111.

Neuenburg. Collegiatskirche. Südl. Seitenschiff. Stiftungsbild. 15. Jahrhundert. Anz. 1888, p. 59.

Neunkirch (Kt. Schaffhausen). Kirche U. L. Frau. U. a. Szenen aus dem Leben Christi und Mosis. 14.—16. Jahrhundert. Uebertüncht. Rahn Sonntagsblatt des «Bund» 1878, Nr. 10. Anz. 1888, p. 135. Nachbildungen im Besitz des h-a. Vereins Schaffhausen.

Noville (Kt Waadt). Kirche. Chor: Evangelistenembleme. 15. Jahrhundert. Anz. 1897. p. 81.

Nussbaumen (Kt. Thurgau). Kirche. Passion Christi. 14. Jahrhundert. Jüngstes Gericht. Heilige. 15. Jahrhundert.

Allgem. Schweizer. Ztg. 1878 Nr. 257. Rahn Anz. 1902 3, p. 157 f.

Ober-Aegeri (Kt. Zug). Beinhaus. Heilige. Ende des 15. Jahrhunderts. Stückelberg. Anz. 1894, p. 363 ff.; 1895, p. 392 f. P. A. E-G.

Oberburg (Kt. Bern). Kirche. Hlg. Sippe in Landschaft. 1517. Uebertüncht. Anz 1902/3. p. 236.

Oberstammheim (Kt. Zürich). Kirche St. Gallus. Alttestamentliche Szenen und Passionszyklus. Um 1340. St. Martin und Georg. Ende des 15. Jahrhunderts.

Durrer und Wegeli. Mitt. ant. G. Z. XXIV, p. 260 ff. P. im S. L.

Oberwinterthur (Kt. Zürich). Kirche. St. Arbogast. Langhaus, Südwand: Passion und Heilige. Dekoration. Nordwand: Legende des hlg. Arbogast, Wappen Um 1336. Westwand: Christophorus. Zerstört. Rahn. Anz. 1877, p. 787 f. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 97 ff.

Oetlishausen (Kt. Thurgau). Schloßkapelle. Spuren eines Jüngsten Gerichtes. Anfang 14. Jahrhundert. Rahn. St. Th. p. 306.

Onnens (Kt. Waadt). Kirche. Chor: Dekoration, Engel, Jüngstes Gericht, Bestattung Christi. 14. und 15. Jahrhrndert.

Anz. 1901, p. 90 f. Bg. P. d., p. 11, 13, 14.

Orsières (Kt. Wallis). Kirche. Got. Wandgemälde.

Anz. 1874, p. 568.

Osogna (Kt. Tessin). S. Maria del Castello. Außen: Madonna. 15. Jahrhundert. Anz. 1892, p. 166.

Palagnedra (Kt. Tessin). Kirche. Chor: Christus in der Glorie, Evangelisten, Kirchenväter, St. Michael, Apostel, Kreuzigung, Kreuztragung, Oelberg, Monatsbilder.

Anz. 1892, p. 168 ff P. A. E-G.

Payerne (Kt. Waadt). Stiftskirche. Südliche Chorkapelle. Schutzmantelmadonna. Heilige. Pietà. Trinität. Wappen Um 1450.

Stückelberg. Anz. 1893, p. 246. Zchng. im A. h-a. Ges. B. P. u. A-K. im A. E-G.

Pfyn (Kt. Thurgau). Kirche. U. a. Besuch Christi bei Maria und Martha, übertüncht. Rahn, St. Th. p. 316.

Pieterlen (Kt. Bern). Kirche. Polychromie. Beweinung Christi mit Stiftern. 14. Jahrhundert. Dekorative und figürliche Malereien aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Bund, 25/6. April 1906.

Platta (Kt. Graubünden). Kirche. Christophorus. 15. Jahrhundert.

Prato (Kt. Tessin). Kirche. Vorhalle: St. Georg. 15. Jahrhundert.
Anz. 1892. p. 205.

Prugiasco (Kt. Tessin). San Carlo. Christus in der Glorie mit Aposteln. Romanisch. Nördl. Hälfte der Kirche: Majestas Domini mit Evangelisten. Apostel mit Credo. Südhälfte: Marienlegende mit Krönung und Himmelfahrt. An den Bogenleibungen Halbfiguren von Heiligen und Propheten. An den Wänden Votivbilder, vorab die Madonna. St. Ambrosius in der Schlacht von Parabiago. Außen: Christophorus.
Rahn. Anz. 1877, p. 736; 1880. p. 7. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I. 1868. Beilage zu Heft 2 und 3, p. 168. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 684 f., 799. Ders. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 4, 6, 34 u. n. 1. 47—49. Ders. Anz. 1892, p. 206 f.

Rapperswyl (Kt. St. Gallen). Pfarrkirche. Innen: Heilige unter Architektur. Außen: Christophorus. 15. Jahrhundert. Zerstört.
Anz. 1886, p. 346.

Rathausen (Kt. Luzern). Kloster. Dekorative Malereien. Szene aus der Marienlegende. Anz. 1883, p. 451.

Reutigen (Kt. Bern). Kirche. U. a. Verkündigung. Anz. 1885. p. 227.

Rhäzüns. St. Paul. Innen: Architekturen und Einzelfiguren. 14. Jahrhundert. Darüber Sternengrund. 15. Jahrhundert. Aus derslb. Zeit. St. Peter und Paul. Außen: Christophorus. 14. Jahrhundert. Anz. 1882. p. 353; 1886, p. 341.

Rheinfelden (Kt. Aargau). Johanniterkirche, (profanisiert). Jüngstes Gericht. Leben der Einsiedler in der Thebais. Einzelfiguren. Ende des 15. Jahrhunderts. Anz. 1881. p. 215, 330 f. Rahn. Allgem. Schweiz. Ztg. 1881 Nr. 137.

Richtersweil (Kt. Zürich). Alte (jetzt abgebrochene) Kirche. An der Nordwand des Schiffes (um 1470) spärliche Reste figürlicher Malereien, (Füße mit spitzen Schuhen). Jetzt auch zerstört. Gütige Mitt. v. Hrn Prof. Zemp.

Riva San Vitale (Kt. Tessin). Baptisterium. Spuren romanischer Wandgemälde. Anderes aus dem 14. oder 15. Jahrhundert. Heilige. Rahn. Mitt. ant. G. Z. XXI. p. 6 n. 1. Anz. 1882, p. 233; 1886, p. 232 ff.; 1892, p. 209 ff.

Romainmôtier (Kt. Waadt). Stiftskirche. Langhaus. Polychromie. 14. Jahrhundert. Zwei Erzengel. 13. Jahrhundert. Chor: Dekorative und figürliche Malereien. 14. Jahrhundert. Nördl. Chorkapelle. Dekoration der Gewölbe. 15. Jahrhundert. Vorhalle: Jüngstes Gericht und Engel. An den Gewölben daselbst Kirchenväter und Evangelisten. Am Pfeiler St. Christophorus. 14. Jahrhundert.
Rahn. Gesch. d. b. K., p. 336. Bg. P. d., p. 10.

Rossura (Kt. Tessin). Kirche. Außen: Roman. Christophorus. Rahn, Anz. 1887. p. 397.

Roveredo (Kt. Graubünden). Hausfassade. Madonna mit Kind zwischen Heiligen. 15. Jahrhundert. Rahn. Mitt. ant. G. Z. XXI. p. 44.
Anz. 1882, p. 353; 1886, p. 342.

Rovio (Kt. Tessin). Kapelle San Vigilio. Majestas Domini. Apostel mit Madonna. Engel. Dekoration. 12/13. Jahrhundert.
Rahn. Mit. ant. G. Z. XXI, p. 8 ff. Anz. 1892, p. 212.

Rümlang (Kt. Zürich). Kirche. Chor: Evangelistensymbole. Rahn. Anz. 1897. p. 143. Ph. A. E-G.

Rüti (Kt. Zürich). Klosterkirche. Toggenburgerkapelle. Wappenfolge und Bildnisse von Toggenburger Grafen. Ende 15. Jahrhundert. Zeller-Werdmüller. Mitt. ant. G. Z. XXIV, p. 219 f. Kirche. Triumphbogen. Jüngstes Gericht und Apostel. Um 1500. Anz. 1894, p. 374 f. Chor: Dekoration. Propheten und Sibyllen in Halbfiguren. Chorwand: Verkündigung. (Letztere übertüncht). Um 1500. Rahn. Anz. 1903/4. p. 279 ff. Steiner im Schweiz. Volksblatt von Bachtel 1904 Nr. 35—38 Ph. A. E-G.

Saanen (Kt. Bern). Bemalung des Chors 1460—1470. Anbetung des Kindes. Unenträtselte Szenen.

Sagens (Kt. Graubünden). Kirchturm. Christophorus. 15. Jahrhundert. Zerstört. Rahn. Gesch. d. b. K., p. 680 n. 1. Anz. 1886, p. 341.

St. Antönien (Kt. Graubünden). Kirche. Spuren spätgotischer Gemälde. Anz. 1882. p. 355; 1886, p. 342.

St. Gallen. Klosterkirche. 9. Jahrhundert. Neues Testament und Jüngstes Gericht. Deckengemälde. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 147. Anz. 1886, p 363 (Lit.), zerstört. Vergl. auch Anm. 25 und 28. Seit 937. Gemälde Nothers, Chuniberts und Ekkehards II. Rahn, a. a. O. Anz. 1886. 367 ff. Gemälde des 12. Jahrhunderts: Genealogie Christi und Jüngstes Gericht. (zerstört) Anz. 1886. p. 368, Gemälde aus dem 15. Jahrhundert: Legende des hhlg Gallus und Othmar. (zerstört). Anz. 1886, p. 369

St. Othmarskirche. Gemälde aus dem 10. Jahrhundert, zerstört. Rahn, a. a. O. p. 147. Anz. 1886. p. 368. Abtswohnung. karoling. Malereien allegorischen Inhalts, zerstört. Rahn, a. a. O. p. 147. Zum Ganzen vergl. übrigens Anm. 4—15.

St. Katharinenkloster. Außenkapelle. Halbfiguren von Heiligen. Ranken. Anz. 1884, p. 78 f. Zerstört. (Anf. 16. Jahrhundert).

St. Margarethen. Martyrien der hhlg. Margaretha, Erasmus, Laurentius oder Vincenz. 15. Jahrhundert. (Zerstört). Anz. 1886, p. 386.

St. Jakob an der Birs (Kt. Basel). Schlachtkapelle, erbaut um 1445 (Zerstört.) Legende des hlg. Jakobus maior. Einzelne neutestamentliche Bilder. Todesbild. Dekoration. A-K. Kstm. B. P. A. h-a. Ges. B. A-K. im A. E-G.

St. Imier (Kt. Bern). Kirche. Gewölbe. Evangelistenembleme. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Anz. 1886. p. 355.

St. Jürgenberg (Kt. Graubünden). Schloßruine. Außen: Dekoration, gotisch. (erloschen). Anz. 1876, p. 717; 1880. p. 33. Rahn. Gesch. d. b. K., p. 673.

Sta. Maria im Münstertal (Kt. Graubünden). Kirchturm. Christophorus. 15. Jahrhundert. Rahn. Gesch. d. b. K., p. 680. Anz. 1882. p. 356; 1886. p. 342.

Sta. Maria di Torello (Kt. Tessin). Stiftskirche. Innen: Kreuzigung mit Heiligen, (übermalt). 12. Jahrhundert. Außen: Madonna mit Heiligen, Christophorus. Bischof Wilhelm della Torre. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 294. Anz. 1873. p. 485; 1892. p. 215. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI. p. 10 ff.

St. Maurice (Kt. Wallis). Stiftskirche. Mauernische am Turm. Madonna mit Heiligen. 15. Jahrhundert. Anz. 1879, p. 757.

St. Niklausen (Kt. Unterwalden) Kirche. Neutestamentlicher Zyklus. Jüngstes Gericht, Legende des hlg. Nikolaus von Myra. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Uebertüncht. Anz. 1895. p. 474.

Durrer, Der Geschichtsfreund LII, 1897. A-K. im A. E-G.

St. Pierre de Clages (Kt. Wallis). Dekoration. 11. (?) bis 14. Jahrhundert. An Wänden und Pfeilern und am Portal. An der Fassade Madonna mit Gott-Vater, Heiligen und Engeln: in den Blenden Heilige. 13. Jahrhundert.
Anz. 1874, p. 570. Bg. P. d., p. 712. A-K. im A. E-G.

S. Sulpice (Kt. Waadt). Kirche. Chor. Majestas Domini. Dekoration. Ende des 13. Jahrhunderts. Schiff: Quaderung. 15. Jahrhundert.
Bg. P. d., p. 10, 14.

St. Ursanne. Stiftskirche. Polychromie im Hochschiff und an den Pfeilern (Figuren). 13. Jahrhundert. Stifterbilder: Heilige. Versuchung des hlg. Antonius und Dek. in einer Südkapelle, laut Inschrift 1384.
Polychromie des Südportals. 13.—14. Jahrhundert.
Rahn. Mitt. ant. G. Z. XVII. Heft 6, p. 16. A. Naef. Mitt. E-G. N. F. III, 1903. Ph. A. E-G.
Rahn, Gesch. d. b. K., p. 174, 267.
Alte Kirche. (11.—12. Jahrhundert). Reste von Polychromie. 14. Jahrhundert. A-K. im A. E-G.
Kreuzgang. Verkündigung. 15. Jahrhundert. Zerstört.
Rahn, Gesch. d. b K., p. 623. Anz. 1882, p. 249.

San Vittore (Kt. Graubünden). Kapelle San Luzio Chor: Einzelfiguren. 14. Jahrhundert Anz. 1873, p. 414, 1882, p. 356. Rahn, Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 44.

Sargans (Kt. St. Gallen). Schloß. Wappenfolge. 15—18. Jahrhundert. Anz. 1886, p. 387. Zyklus des menschlichen Lebens. Wappen. Um 1460. Rahn. Mitt. E-G. N. F. I, 1901, p. 13 ff. P. A. E-G.

Schaffhausen St. Johann. Polychromie. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K., p. 799. Außen: Kreuzigung. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1902/3, p. 170.
Kirche zu den drei Königen am Staig. Sebastian, Michael. 15 Jahrhundert. Anz. 1889, p. 220. Christl. Kunstblatt 1877, Nr. 1, p. 9 f J. J. Schenkel, St. Michael als Seelenwäger in der christl. Kunst. Schaffhauser Beiträge zur Vaterländischen Geschichte VI, ed. vom histor. antiquar. Verein Schaffhausen 1894, p. 1—22.
Allerheiligen. Vierungspfeiler. Madonna. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Anz. 1889, p. 188.
St. Johannskapelle. «Madonna mit Stiftern». Anz. 1889, p. 215.
Ehem. Barfüßerkirche. Madonna mit Engeln. 1457. Zerstört. Anz. 1889, p. 219.
Oelberg. Kap. St. Wolfgang. U. a. Marientod. Heilige. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1889, p. 225.

Schwamendingen (Kt. Zürich). Kirche. Legende des hlg. Nikolaus von Myra. Neues Test., vorab Passion. 15. Jahrhundert. Zerstört.
Rahn. Anz. 1885, p. 196 f.

Schwyz. Kerchel. Gewölbemalereien. Anfang 16. Jahrhundert.

Segno (Kt. Tessin). St. Ambrogio. Majestas Domini. Kreuzigung. Heilige. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1892, p. 217 f.

Semione (Kt. Tessin). Friedhofkapelle Majestas Domini. Kirchenväter. Kreuzigung mit Heiligen. Epiphanias. Heilige 15. Jahrhundert Anz 1892. p 218 f Rahn. Zürcher Taschenbuch I, 1887, p. 33.

Sempach Schlachtkapelle. Darstellung der Schlacht bei Sempach. Um 1470 zerstört.
Zemp. Die Schweizerischen Bilderchroniken etc. pag. 152. Th. v. Libenau, Die Schlacht bei Sempach p. 416. Anz. 1886 p. 250.

Sent (Kt. Graubünden). Kirche. Reste einer ursprünglich vollständigen Bemalung. Figürliches (Reste einer Passionsfolge) und Dekoratives. Ende des 15. Jahrhunderts. (Persönliche Mitteilung von Herrn Prof. Rahn

Serravalle (Kt. Tessin). Schloßkapelle. Außen: Christophorus, Justitia. Innen: Majestas Domini. Neutestamentl. Szenen. Johannes der Täufer. 15. Jahrhundert. Anz 1892. p. 221.

Siblingen (Kt Schaffhausen). Kirche St. Michael mit der Seelenwage. Riesiger Christophorus, u. a. 15 Jahrhundert. (?) Uebertüncht Anz. 1887, p. 417.

Silvaplana (Kt. Graubünden) Kirche. Madonna. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Anz. 1900, p. 228.

Sitten (Kt Wallis). Dom. Fassade. Madonna. 13. Jahrhundert. Anz. 1874, p. 570

Valeria. Kirche. Notre Dame. Ausmalung des Chors. Apostel mit Christus, Propheten, Heilige, Engel Stifterbild, reiche Dekoration, nach 1451. Langhaus Südliches Seitenschiff: Wilhelm V v. Raron auf dem Totenbett, in Anbetung der thronenden Madonna, Martyrium des hlg. Sebastian Lettner. Verkündigung und Stifter mit Heiligen. Alles kurz nach 1450 Nördl Seitenschiff: Totenbild des Bischofs Jordanus mit Engel und 2 Kanonissen Um 1500.

Rahn, Gesch d. b K, p 672/3 Abbildung beider Totenbilder bei H. Vulliéty. La Suisse à travers les âges p 204 und 202. Anz. 1878, p. 821, 885; 1879, p 914. Schweiz Archiv f. Heraldik 1900. p. 129 ff. A-K in den Zeichenbüchern der antiquar. Ges. Zürich. (Landesmus.) Malerei und Schrift I. 9. P.. und Ph. A. E-G

Burg. Sogen. Refektorium. Gemalte Decke. Wappen 13. Jahrhundert. Madonna mit Heiligen 15. Jahrhundert. Rahn. Gesch. d. b. K p. 672. Schweiz Archiv für Heraldik 1900. p. 129 ff. Mitt. E-G N. F. IV 1904, p. 13. 2. P im A E-G. Saal der Kalenden. Die 9 größten Helden. Ende des 15. Jahrhunderts Mitt. E-G. N. F. IV, 1904. p. 10.

Tourbillon Schloßkapelle. Spärliche Reste. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 672. Anz. 1879, p 962

Seneschallie. Got Wandgemälde: Damen und Musikanten auf einer Tribüne. (Zerstört). K. in den Zeichenbüchern der ant G. Z. Zemp, Malerei und Schrift I, 112. (Raphael Ritz).

Solothurn Rathaus. Dekoration um 1500. Zerstört. A. K. im Museum zu Solothurn

Sonvico (Kt. Tessin). S. Martino. Christophorus. 15. Jahrhundert. Anz. 1892, p. 222.

Stein am Rhein (Kt. Schaffhausen). Kirche. Ehemaliges Stiftungsbild s. o. Anm. 113 und Anz. 1889, p. 252 4. Ehemalige Chorausstattung. Anz. 1886, p. 238. Südliche Chorkapelle· Gott-Vater. Verkündigung. Joachim und Anna. Heimsuchung und Heilige. Anz. 1886, p. 240; 1889, p. 255.

Nördliche St. Peters- oder Hohenklingenkapelle. Johannes und Maria beim Kreuz, Dekoration der östl. Fensterwandung: Christus am Kreuz und Maria und Johannes Volto santo. Epiphaniasbild mit Rittern von Hohenklingen Um 1440. Restauriert. Anz. 1886, p. 238 ff; 1896, p. 124 ff.; 1900. p. 116 ff. Zeitschrift für christliche Kunst 1900, p. 97. Weitere Literatur über den Volto santo s. Anm. 130. P. und A-K. im A. E G.

Kloster St. Georgen. Tür zur Kapelle Abt Davids: Heilige

Anfang 16. Jahrhundert. Vorraum vor dem Speisesaal des Abtes: Tierkreis und St. Christophorus, letzt. übermalt. 15. Jahrhundert. (Abb. bei H. Vulliéty. La Suisse à travers les âges p. 208). Kapitelsaal: Hlg. Georg. Madonna und Kaiser Heinrich II. Bischof. Um 1470. (Wappen des Abtes Jodokns Laitzer). Gütige Mitteilung von Herrn Prof. F. Vetter. Dormenter: Dekorative Malereien (sehr altertümlich). Zelle: Rankenwerk und Figuren. 15. od. Anfang 16. Jahrhundert. Vorraum zum Festsaal Abt Davids: Geschichte von den vier stärksten Dingen. Haendcke. Geschichte der schweizerischen Malerei p. 198 f. Rankenwerk. (Abb. H. Vulliéty, La Suisse etc. p. 235).

Anz. 1889, p. 257 ff.; 1879. p. 896 f.; 1890. p. 308.

F. Vetter. Klosterbüchlein, Beschreibung des St. Georgen Klosters zu Stein a. Rhein 1902.

Hohenklingen. Schloß. Dekoration im Palas. 15. Jahrhundert. Quader. Anz. 1888, p. 129. Kapelle: Ranken und Heiligenfigur. Anz. 1888. p. 129.

Steinach (Kt. St. Gallen). Schloß, (zerstört). Szenen aus dem Turnier- und Weidmannsleben. 15. Jahrhundert. Anz. 1887, p. 410.

Steinen (Kt. Schwyz). Beinhaus. Neutestamentl. Szenen, Antlitz Christi. Dekoration. Anz. 1894, p. 406.

Tesserete (Kt. Tessin). Sto. Stefano Im Tympanon Madonna mit Engeln. Christophorus. 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d b. K p. 687 Nr. 2. Anz. 1892, p. 225 f.

Thierrens (Kt. Waadt). Kirche. Chor: Majestas Domini. Jüngstes Gericht. Dekoration am Gewölbe und der Wand. Anz 1903|4, p. 93. Bg. P. d., p. 14.

Thun (Kt. Bern). Pfarrkirche. Turmhalle: Verkündigung, Epiphanias mit Stiftern, Kreuzigung mit Heiligen, St. Mauritius. Um 1430. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 645 f. Anz. 1882, p. 251; 1893, p. 293. Berner Kunstdenkmäler 1902. P. A-G.

Torre (Kt. Tessin). Kirche. Madonna. Legendarische Szene. Hieronymus? Anfang 16. Jahrhundert.

Töss (Kt. Zürich). Kreuzgang. (Zerstört). Große Bilderfolge. Altes, Neues Testament. Protoevangelium. Heilige. Anfang 16 Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 668 ff. Rahn Mitt. ant. G. Z. XXVI, p. 134. (Kopien von verschied. Händen).

Triboldingen (Kt. Thurgau). Kapelle St. Nikolaus, (profanisiert). Passionsbilder, Heilige. Dekoration. Um 1500. Rahn. St. Th. p. 94.

Tschiertschen (Kt. Graubünden). Pfarrkirche. Außen: Rest einer Kreuzigung mit Heiligen. Anfang 16. Jahrhundert. Anz. 1882, p. 362, 1886, p. 312.

Tufertswyl oder Tufferswyl (Kt. St. Gallen). St. Fridolin. Apostel. Halbfiguren von Propheten; am Chorbogen kluge und törichte Jungfrauen. Sündenfall, Opfer Kain und Abels, Verkündigung. Anfang 16. Jahrhundert. (zerstört). Anz. 1886, p. 355; 1887, p. 411. P. A. E-G.

Turbental (Kt. Zürich). Kirche. Dekoration im Chor. 1517.

Umikon (Kt. Aargau). Fries mit Schnecken. 15. Jahrhundert. Zerstört. Mitteilung von Herrn Prof. Rahn.

Veltheim (Kt Zürich) Kirche. Chor: Apostel, Propheten, Dekoration. 1500—1520. Rahn. Anz. 1899, p. 192 ff., z. Teil übertüncht.

Verscio-Pedemonte (Kt. Tessin). Kirche. Chor: Majestas Domini mit Evangelisten, Kirchenväter, Himmelfahrt Christi. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Anz. 1892, p 227. Ph. A. E-G.

Vevey (Kt. Waadt). St. Martin. Dekoration des Chors. 14. Jahrhundert. Anz. 1897, p. 21 ff Bg. P. d. p. 10.

Vigens (Kt. Graubünden). Kirche St. Florin. Christophorusbild 15. Jahrhundert. Anz. 1882, p. 362; 1886, p. 342. Rahn, Gesch d. b. K. p. 680 Nr. 1.

Villette (Kt Waadt). Reste einer Majestas Domini. Gotisch. Anz. 1877, p. 757.

Vogorno (Kt. Tessin). Kirche. Außen: Kreuzigung, Verkündigung, Reste. 15. Jahrhundert. Anz. 1892, p. 228.

Walenstadt (Kt. St. Gallen). Kirchturm Christophorus, Kreuzigung, St. Martin. 14. Jahrhundert. Zerstört. Mitt. ant. G. Z. XXI, p. 28. Anz. 1867, p. 413. Zeichenbücher d. ant. G. Z. Malerei und Schrift I, fol. 109. Oeri: Kostümstudien 4, p. 29. Bibliothek der Künstlergesellschaft in Zürich.

Waltalingen (Kt. Zürich). Antoniuskirche. Passionsbilder 1400—1410. Schutzmantelmadonna, St. Christoph, St. Antonius. Um 1430. (Uebertüncht). Legende des hlg. Antonius Heilige. Ende des 15. Jahrhunderts. (Uebertüncht). Durrer, Mitt. ant G. Z. XXIV, p. 240. A-K. A. E-G.

Weesen (Kt. St. Gallen). St. Martin. Außerhalb am Chor dekorative Wandmalerei. 14 Jahrhundert. A-K. von Ferd. Keller in den Zeichenbüchern d. ant. G. Z. Malerei und Schrift I, 115.

Wiedlisbach (Kt Solothurn). Katharinenkapelle Verkündigung mit Stiftern. Madonna mit Stiftern. Heilige. Legende der hlg. Katharina von Alexandrien und der hlg Dorothea. Passionszyklus. Martyrium der 10000 Ritter. Himmelfahrt der Maria Magdalena. Tod Mariae. Jüngstes Gericht Ende des 15. Jahrhunderts, rest. Rahn. Anz. 1887, p. 498 ff. Haendcke, Die schweiz. Malerei im 16. Jahrhundert., p. 398. Uebersichtsplan und P. im A. E-G.

Wila (Kt. Zürich) Kirche. Heilige, darunter Christophorus, Rankenwerk. Neutestamentl. Szenen mit Jüngstem Gericht? 14. — Anfang 16. Jahrhundert. Uebertüncht. Rahn. Anz. 1903/4, p. 157.

Windisch (Kt. Aargau). Kirche. Chor: Heilige. Polychromie. Um 1400, z. Teil übertüncht. Rahn. Anz. 1897, p 105 ff. P. im A. E-G.

Winterthur (Kt. Zürich). St. Laurenzkirche. Sakristei. Gewölbe. Wappen Adeliger und Bürgerlicher 1493. Schildwände: Halbfiguren von Heiligen.

Ehem. Kirche St. Georg am Feld. Apostel, Heilige (u. a. Franziskus, Hubertus, Eligius). Mitte 15. Jahrhundert. Hafner. Anz. 1874, p. 544 f. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 666.

Haus zur alten Apotheke. Allegorie auf die Empfängnis Mariae. Ende 15. Jahrhundert. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 667, 807.

Haus zur Eintracht. Wappenfolge. 15. Jahrhundert. Anz. 1886, p. 357.

Haus zum Grundstein. Geschichte vom Veilchen. Um 1370, zerstört. Hafner, Kunst- und Künstler in Winterthur. Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek in Winterthur 1872, p. 12. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 625. Mitt. ant. G Z. XXIV, p. 276. Kopie im Zimmer aus dem Haus zum Loch in Zürich, Landesmuseum. P im Besitz des Landesmuseums. A-K. in den Zeichenbüchern d. ant. G. Z., Malerei und Schrift I, 107.

Haus zum Waldhorn. Biblische, legendarische, profane Szenen. Dekoration. 1492—1494, zerstört Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur. Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1872, p. 13. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 666 f. P. einer Szene im Landesmuseum.

Herrenstube. Wappenfolge. Um 1460. Mitt ant. G. Z. XXIV, p. 280.

Wyl (Kt. St. Gallen). St. Peter Außen: Grablegung und Auferstehung Christi. 14. Jahrhundert? Anz. 1887, p. 448.

U. L. Frau im Beinhaus Ranken, Halbfiguren, Stammbaum Christi an Gewölbe, Schildwänden, Fensterwandungen. Geschichte Marias. 1522. (zerstört).

Anz 1887, p. 445.

Beinhaus. Jüngstes Gericht. Todesbild. Um 1520. Anz. 1887, p. 446, zerstört. P. im Museum des histor. Vereins St. Gallen.

Rahn, Zur Geschichte des Totentanzes, p 216.

Yverdon (Kt. Waadt). Schloßkapelle. Ranken 15. Jahrhundert Bg. P. d. p. 15.

Zell (Kt. Zürich) Kirchturm. Erdgeschoß: St. Michael, Christus im Tempel. Heilige, Stifter Legendarische Darstellungen. 14 Jahrhundert. Marientod, Evangelistenembleme, Heilige, Martyrium des hlg. Sebastian. 15./6. Jahrhundert. P. im Besitz des Verfassers.

Zillis (Kt. Graubünden). Kirche. Gemalte Holzdecke: Neues Testament, Fabeltiere, ca Mitte des 12. Jahrhunderts. Rahn, Gesch. d b K. p. 290 f. Anz 1882, p 363. Ders. Mitt- ant. G. Z. XVII, Heft 6. v. Zahn, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft IV, 1871, p. 109 ff. Rahn, Zur Deutung der Deckengemälde von Zillis. Repert. f. Kunstwissenschaft V, p. 406. Schnaase, Geschichte der bild Künste, 2 Aufl V, p. 531. Woltmann, Geschichte der Malerei I, p. 303. Mitt E-G. A. F. V ff mit farbigen Tafeln Kopie eines Teils der Decke im Landesmus. A-K. im A. E-G.

Mäanderstreifen unter der Decke. 12. Jahrhundert. Anz. 1897, p. 60. Kopie im Landesmuseum.

Außen: Christophorus. 14. Jahrhundert. Rahn. Gesch. d. b K. p. 294. Rahn. Mitt ant. G Z. XXI, p 56. Anz. 1882, p. 363.

Zofingen (Kt. Aargau). Kapelle neben der Pfarrkirche. Todesbild. Zeit? Kadaver, von Würmern zerfressen. Inschrift Anz 1887, p 515

Zürich. Kirche des ehem. Augustinerklosters. St. Jakobskapelle. Legende des hlg Jakobus maior. Um 1490—1500 Zerstört Rahn, Gesch. d. b. K. p. 668 Arter. Smlg Zürch. Altertümer, Heft 10, Taf. 14 f Neue Ausgabe Taf. 43—45.

Fraumünster Stiftskirche. Nachricht über die Polychromie der karolingischen Basilika. (9. Jahrhundert). Rahn, Gesch. d. b. K. p. 146 G. v. Wyss, Geschichte der Abtei Zürich in den Mitt. ant. G. Z. VIII, p. 17 und p. 11 der Beilagen.

Reste alter Bemalung von Krypta und Chor. 9. (?) bis 13. Jahrhundert. Rahn. Mitt ant. G. Z. XXV, p. 45 ff

Chor und Querschiff Translationsbild (in schwachen Resten wieder erkennbar). Legende der hlg. Margaretha. 14. Jahrhundert. Ostseite des Chors: Stadtheilige, Marter der 10000 Ritter. Ehem. am Lettner hlg. Frauen b Kreuz u. a.

Mitt. ant. G. Z. VIII, Taf. 1. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 617 u. n. 1. 667. Vögelin, Das alte Zürich p 523 ff. Mitt. ant. G. Z. XXV, p. 3 und 4 A-K. von Hegi, Keller und Beck in den Zeichenbüchern der ant G. Z. I. Malerei und Schrift 88—93. Bibl der Künstlergesellschaft: Qu 25, 92—103. P. im A. d. ant. G. Z, Landesmuseum.

Kapelle im Erdgeschoß des Südturms. (Maria und das hlg. Sakrament 1326 auch der hlg. 3 Könige genannt). Sternengrund Anbetung der 3 Könige Anfang 16. Jahrhundert. Vögelin, Das alte Zürich p.

503. Mitt. ant. G. Z. XXV, p. 50. Außen: Nordseite Trinität mit Heiligen, gestiftet von Hans Waldmann. 15. Jahrhundert. Anz. 1878, p 841. Rahn Allg Schweiz. Ztg. 1878, Nr. 25 Abb. Mitt. ant. G Z VIII. Taf. 1, eb XX Taf. II, P im Landesmuseum

Nikolauskapelle Legende der hlg. Katharina (?), Passion, Marterszenen. 14. Jahrhundert. Rahn. Gesch d. b. K p. 618 Vögelin, Das alte Zürich, p. 534 Kopien: Zeichenbücher d ant. G. Z. Malerei und Schrift I, fol. 93 und 94 Besser bei Oeris Handzeichnungen: Bibl. der Künstlergesellschaft: Qu: 25, fol. 101 und 105 Arter, Zürchersche Altertümer, Taf 25 (höchst fragwürdig).

Großmünster. Stiftskirche. Polychromie. Madonna in einer Pfeilernische 13. Jahrhundert. Christophorus an einem Pfeiler. 14 Jahrhundert. Nördl. Seitenschiff Hlg. Pancraz Chor: Dekoration, Reste eines jüngsten Gerichts, Heiligenfiguren (Blendarkaden); Schmerzensmann 15./6. Jahrhundert. Im Schiff: Wappen Orgelbühne Antônierkreuz. 15.|6 Jahrhundert. Rahn, Das Großmünster in Zürich. Zur Erinnerung an die im Sommer 1897 vorgenommenen Wiederherstellungsarbeiten. 1897, p. 14 ff. Anz. 1898, p. 119 ff. P. vom Christophorus im A. h-a G. B.

Krypta. Marter der Stadtheiligen (mit Exuperantius). Deren Figuren. Sternengrund. 15. Jahrhundert. Mitt. ant. G. Z I. Heft 5, Taf. VI, p Nachträge, p. 1. Rahn, Gesch. d. b. K. p 668, Mitt. ant. G Z. II. Heft 14, p. 3.

Flüchtige A-K. von Oeri. in den Zeichenbüchern der ant G. Z. Malerei und Schrift I. 3—7.

Großmünster-Kreuzgang. Marienkapelle. Dekorationder Tonnengewölbe und Gurtbogen. 15.—16 Jahrhundert. An den Wänden u. a St. Nikolaus mit den 3 Jungfrauen und deren Vater. Heilige. Noli me tangere. Anbetung der Könige. Krönung Mariae 14. Jahrhundert.

Rahn, Gesch d. b. K. p. 618 Kopien in den Zeichenbüchern der ant. G. Z. Malerei und Schrift III, fol 104—106. Zeichenbücher der Künstlergesellschaft: Qu 25, 93—99. Arter. Smlg Zürch. Altertümer, 1837, Heft III, Taf 5 Vögelin, Das alte Zürich p. 323 Zerstört

Schweiz. Landesmuseum. Darstellung eines Liebesgartens, auf Holz aus einem Hause in Konstanz. Um 1450. Lehmann, Die gute alte Zeit p. 482. Schweiz. Landesmuseum. 11. Jahresbericht 1902, p. 50. Drei spätgotische Holzdecken mit Rosetten und Ranken. 4 Wandbilder aus der ehem. Kirche St Michael in Zug: Kreuzigung und Kreuztragung. 1465. Christus in Gethsemane. 1489. Thronende Madonna mit Heiligen. 1466. Werk eines Tessiners. Kolorierte Ph. und P. im A. E-G.

Haus zum Loch. Dekorationen. Oberer Saal Ende des 13. Jahrhunderts. Mitt. ant. G Z. XVIII, Heft 4. p. 107 A-K. von Ferd. Keller in den Zeichenbüchern der ant. G Z. Malerei und Schrift I, 1 und 2 Unterer Saal: Wappen an den Deckenbalken. Anfang 14. Jahrhundert Rahn, Gesch. d. b K p 625. Mitt ant. G Z. III, Heft 4. Zeller-Werdmüller Anz 1883 p. 403. Zerstört. Nachbildung der Wappendecke im «Raum aus dem Hause zum Loch» im Landesmuseum. A-K. von Müller Zeichenbücher d. ant G Z Malerei und Schrift I, p 73—84.

Klosterkirche Oetenbach. Chor: Dekoration aus dem 14. und 16. Jahrhundert. Apostelfolge, auf Konsolen, mit Credo. Anfang 16. Jahrhundert Rahn, Anz. 1869, p. 29 und 31. Rahn. 1903/4, p. 150 f, zerstört. P Landesmuseum

Ehem. Kapelle U. l. Frau. Krönung Mariae. 14. Jahrhundert. Anz. 1869, p. 30. Nach Arter, Zürch. Altertümer, außerdem Noli me tangere, weibl. Heilige. 14. Jahrhundert. Zerstört.

Neue (Homberg) Kapelle. Zerstört. Apostel. 14. Jahrhundert. Vögelin, Das alte Zürich, p. 649. Anz. 1869, p. 31. Zeichenbücher der ant. G. Z. Mittelalter VII. Bl. 37.

Predigerkirche. Polychromie. 14, s. Rahn, Gesch. d. b. K. p. 336 n.

Ehem. St. Jakob an der Sihl. Legende von Felix und Regula. 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Innen und außen: St, Christophorus. 13.—14. Jahrhundert. Dekoration, Engel. Anfang 16. Jahrhundert. Erhalten im Landesmuseum.

Rahn, Anz. 1903/4 p. 18.

Ehem. Kapelle St. Leonhard. Szenen aus der Legende des Patrons. (Bau des Klosters und Graben des Brunnens). 15. Jahrhundert? Kopien von Oeri in den Zeichenbüchern der ant. G. Z. Malerei und Schrift I, 10 und 11.

Zug. Stadtarchiv. Estrichraum. St. Christoph. «13. oder 14. Jahrhundert». Anz. 1883, p. 453

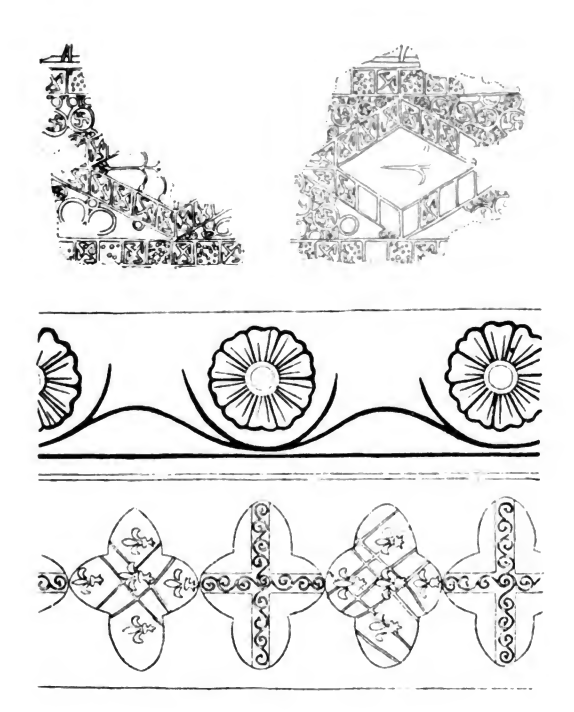
Zurzach (Kt. Aargau). Polychromie der Priestersitze. 14. und 15. Jahrhundert. Dekoration im Langhaus. 14. Jahrhundert. Verenenbild im Chor. 15. Jahrhundert.

Rahn. Anz. 1900, p. 101 ff. P. und Tuschzeichnung im A. E-G.

ORTS- UND NAMENREGISTER.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

TAFELN



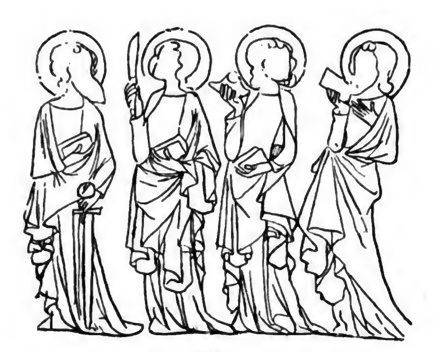


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 1.

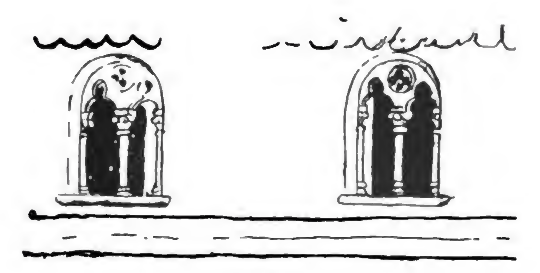
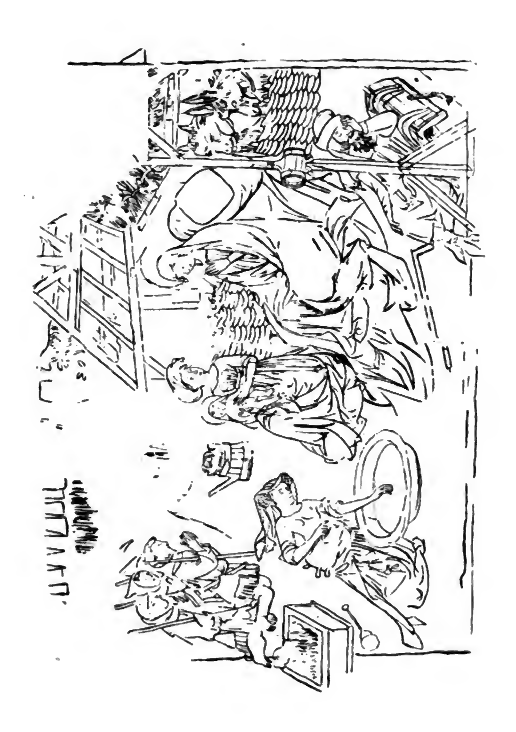


Fig. 2.

Taf. IV.



Taf. V.



Fig. 1.



Fig. 2.

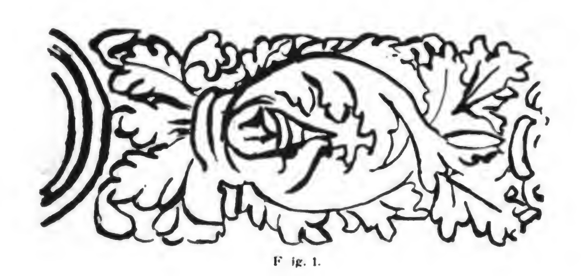


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 2

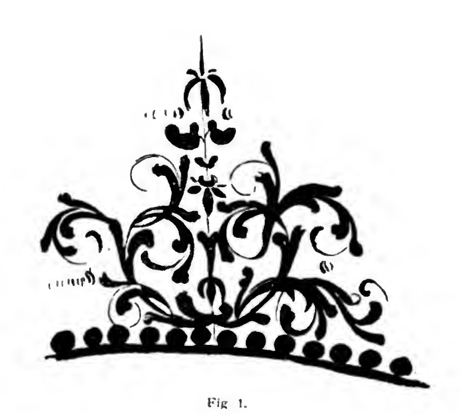


Fig. 1.



Fig. 2.


Princeton University Library
32101 067661163

